

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

GISELE SOARES DE VASCONCELOS



O CÔMICO NO BUMBA-MEU-BOI

São Luís

2007

GISELE SOARES DE VASCONCELOS

O CÔMICO NO BUMBA-MEU-BOI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Corrêa

São Luís

2007

Vasconcelos, Gisele Soares de

O cômico no bumba-meu-boi /Gisele Soares de Vasconcelos. – São Luís, 2007.

137f.:il.

Dissertação (Pós-Graduação em Ciências Sociais) – Curso de Mestrado em Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, 2007.

1.Bumba-meu-boi 2.Comédia 3.Festa 4.Riso.
5.Maranhão.

CDU 394.2 (812.1)

GISELE SOARES DE VASCONCELOS

O CÔMICO NO BUMBA-MEU-BOI

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão, para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Aprovada em / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Fernandes Corrêa (orientador)

Prof. Dr. Sérgio Figueiredo Ferretti

Prof^a. Dra. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Dedico este trabalho a todos os palhaços de bumba-
meu-boi: derradeiros artistas, que conservando sua
sabedoria e criatividade revivem anualmente mitos e
ritos nas suas tramas cômicas.

AGRADECIMENTOS

À minha amada família: ao meu marido querido Abdomacir, à nossa linda filha Adara, ao nosso bebezinho, que nascerá em junho, iluminado pela graça de São João, ao som dos sotaques de todos os bois do Maranhão;

Aos meus pais, Fausto Filho e Ana Maria, que nunca mediram esforços e sempre me apoiaram tornando possível e real o meu pensar-fazer-teatro no Maranhão;

Às minhas avós Edna e Maria Luiza, que sempre fizeram orações para as vitórias alcançadas;

À minha irmã Luciana, que para qualquer favor pedido diz “não”, mas acaba fazendo e me ajudou a converter para foto as imagens de vídeo-DVD, fundamentais para ilustrar este trabalho.

À Maria Ethel, amiga, tia, mãe e companheira, pela sua orientação e companhia constante no fazer artístico e nos trabalhos acadêmicos;

Aos meus irmãos, Rodrigo e Lícia, meus sobrinhos (as), primos (as) e tios (as) pela sempre satisfação e alegria de estar em família, nas reuniões de sexta-feira na casa de vovó e nas festas eventuais;

À minha sogra Telma, cunhada Abmalena, e a todos da família Santos, por me acolher de forma amorosa e carinhosa ao longo desses quatorze anos.

Aos sócios e atores da Tapete, Criações Cênicas, pelo fazer-teatro no Maranhão.

À FAPEMA pelo auxílio financeiro parcial para o desenvolvimento desta pesquisa;

A todos que me receberam em Morada Nova, Santa Helena – MA, em especial, Seu Lourenço Pinto, Dona Romilda e Juju.

À Jandir Gonçalves, pelas primeiras orientações, fundamentais para a descoberta das comédias no bumba-meu-boi.

Aos professores do Mestrado em Ciências Sociais, em especial ao Ferretti e Alexandre, cujas orientações foram valiosas.

Aos meus sempre mestres: Pazzini e Arão Paranaguá.

À festa e ao riso, ao mito e ao rito, para que o caos coexista com o cosmo!

“Ao fazer a mímica da desordem e do caos por meio da confusão dos corpos, o mistério dionisíaco funda periodicamente uma nova ordem e, assim, sublinha também a preeminência do coletivo em relação ao individualismo, bem como em relação ao seu correlato racional, que é o social”.

Michel Maffessoli

RESUMO

O cômico nas apresentações do Bumba-meu-boi no Maranhão, numa relação teatro-antropologia, constitui um dos objetos desta dissertação. Espaço, Tempo e Experiência são anunciados como fatores para pensar a ausência e presença das apresentações cômicas na cidade e no interior. Tomando como observação empírica, as apresentações da comédia em Santa Helena e, como fundamentação teórica, os estudos sobre mito e rito e sobre festa e riso, essa dissertação busca analisar a comunicação cômica no Bumba-meu-boi “Capricho de União”.

Palavras-chave: Bumba-meu-boi. Comédia. Festa. Riso. Maranhão.

RÉSUMÉ

Le comique, dans les représentations du Bumba Meu Boi au Maranhão, dans la relation théâtre-anthropologie, constitue un des objets de cette dissertation. Espace, Temps et Expérience sont décrits comme des facteurs pour penser l’absence ou la présence des représentations comiques en ville ou en province. Se basant empiriquement sur les représentations de la comédie à Santa Helena et théoriquement sur les études à propos du mythe, du rite, de la fête et du rire, cette dissertation cherche à analyser la communication comique dans le Bumba meu boi « Capricho de União » (Caprice de l’Union).

Mots-clés : Bumba meu boi, Comédie, Fête, Rire, Maranhão.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Mapa 1 – Mapa da Região da Baixada Maranhense	22
Foto 1 – Palhaço Mirim em comédia no Boi de Sacola	28
Foto 2 – Momento do batismo do boi	67
Foto 3 – Fuga do Boi na Festa de Morte	67
Foto 4 – Boi é amarrado no mourão	67
Foto 5 – Seu Lourenço no barracão	81
Foto 6 – Seu Lourenço mostrando o <i>objeto-esqueleto</i> sapo	81
Foto 7 – Seu Lourenço como palhaço na “matança do morcego”	81
Foto 8 – Ribau, tocador mirim na ritinta	84
Foto 9 – Seu Lourenço no pandeirinho.....	84
Foto 10 – Zabumbeiros na <i>zabumba</i>	84
Foto 11 – Marizá, <i>baiante</i> de cordão com o maracá	84
Foto 12 – Tocadores	90
Foto 13 – Tapuias	90
Foto 14 – Cabeceira	90
Foto 15 – Rajado	90
Foto 16 – Casal de palhaços	90
Foto 17 – Marujado	90
Foto 18 – Bois na rua, na festa de morte	92
Foto 19 – Bebida é servida para <i>baiantes</i>	94
Foto 20, 21 e 22 – Assistência no momento da comédia	96
Foto 23 – Careta da Onça, “matança da vacinação”.....	107
Foto 24 – Esqueleto Gigante “matança do morcego”	107
Foto 25 e 26 – Casal cômico, na “matança do morcego”	109
Foto 27 – Morcego “chupa” as nádegas do palhaço	109
Foto 28 – Vó Vegília benze o boi, em 2006	110
Foto 29 – Lourenço mostra careta de Vegília	110
Foto 30 – Boneca Nhá Nhá com nova careta	110

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	10
INTRODUÇÃO	
- Meu ingresso nas Ciências Sociais	12
- Definindo a Linha de Pesquisa	16
- Levantando Questões	19
- Metodologia	33
- Apresentando as partes	36
1. RELAÇÕES ENTRE TEATRO E ANTROPOLOGIA	38
1.1. Antropologia Teatral	41
1.2. Etnocenologia	44
1.3. Antropologia da Performance	46
1.4. Estranhar para Compreender	49
2. UMA REFLEXÃO TEÓRICA	53
2.1. Pensando o Mito nas Ciências Sociais.....	56
2.2. Mito, Rito e Realidade Social	60
2.3. Ciclo mítico do Bumba-meu-boi	65
2.4. Espaço, Tempo, Experiência e a Arte da Memória	69
2.5. Seu Lourenço Pinto – um artista, derradeiro indivíduo	78
3. ETNOGRAFIA DA FESTA	82
3.1. Elementos Constitutivos	84
3.2. Festa e Riso em Santa Helena.....	97
3.3. O Risível no Bumba-meu-boi “Capricho de União”.....	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
BIBLIOGRAFIA	118
ANEXOS	126

INTRODUÇÃO

Meu ingresso nas Ciências Sociais

Há treze anos estou inserida no grupo social que vive, processa e produz arte teatral em São Luís - MA¹.

No início da década de noventa, no LABORARTE – Laboratório de Expressões Artísticas, MA – como dançarina e capoeirista, tive a oportunidade de reconhecer e valorizar aspectos da cultura popular, através do contato com mestres da capoeira², *coreiras*³ e tocadores de Tambor de Crioula e com caixeiras, no Cacuriá⁴. Desta forma aproximei meu corpo, meu ritmo e minha história de vida ao que antes me parecia estranho e distante. No Maranhão, a cultura oral é latente, vivida de maneira intensa nas práticas sociais, apresentada na forma de festas populares, ricas em símbolos: na musicalidade, na gestualidade, nos ritos coletivos, nas indumentárias...

Pelos mestres populares⁵, alimentados pela sabedoria de seus antepassados, da oralidade e da experiência cotidiana, aprendi passos, toques, rituais e responsabilidades repassadas de forma tradicional, de pessoa para pessoa. Por vezes, afastei-me e me aproximei da cultura popular maranhense, no âmbito da capoeira e de algumas das manifestações populares mais

¹ Como aluna da Universidade Federal do Maranhão (1994-2000) - curso de Educação Artística; no Centro de Pesquisa em Artes Cênicas (1997-2000); na Cia. Tapete, Criações Cênicas (2001...); como professora substituta no departamento de Artes da UFMA e atualmente (2006) como diretora do Centro de Criatividade Odylo Costa, filho (SECMA).

² Frequentava aulas de capoeira como aluna do Mestre Pato no LABORARTE, São Luís, Ma.

³ Nomenclatura utilizada para representar as dançadeiras de Tambor de Crioula, manifestação da cultura popular maranhense.

⁴ Manifestação da Cultura Popular Maranhense.

⁵ Com destaque para aqueles que mais me aproximei: Mestre Pato, Mestre Pezão (capoeira), Mestre Felipe (Tambor de Crioula) e Dona Teté (Cacuriá)

originais⁶ de nosso Estado, como o tambor de crioula, o bumba-meu-boi e o cacuriá.

Novamente me aproximo da cultura popular maranhense, agora, enquanto intelectual e pesquisadora do Mestrado em Ciências Sociais da UFMA, pesquisando o Bumba-meu-boi, numa relação teatro-antropologia.

Foi da minha aproximação com a cultura popular que veio a minha empatia pelo Teatro, o qual assumi enquanto profissão. E foi na busca de conhecimentos, agregando saberes à minha prática docente e discente que retornei à cultura popular, enquanto objeto de pesquisa da Antropologia.

De 1994 a 1997, fui integrante e fundadora do grupo de Teatro de Animação 1,2,3 & Já, no qual fui produtora e atriz em animações e espetáculos infantis (Os Saltimbancos e Alice no País das Maravilhas). Foi a minha primeira experiência enquanto “palhaça”, personagem popular do circo-teatro. Vestida com um macacão tipo fofão⁷, investi no cômico, tema recorrente nesta atual pesquisa.

Em 1994 pedi transferência do curso de Comunicação Social (UFMA-1993) e iniciei o curso de Licenciatura em Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas.

No período em que cursei Educação Artística tive contato com grupos e atores da comunidade maranhense e iniciei e assumi a tarefa de fazer-pensar Teatro no Maranhão, de forma coletiva lutando contra a falta de recursos e de incentivo à produção teatral local.

⁶ Originais não no sentido de princípio, de origem, mas de essência, de diferencial.

⁷ Vestimenta característica do personagem popular presente nos carnavais do Maranhão. Vestido com um macacão folgado e multicolorido utiliza também máscaras grotescas e disformes.

Fui atriz e produtora de espetáculos da FETEMA – Federação de Teatro do Maranhão, do GRITA – Grupo Independente de Teatro Amador - e fundei, juntamente com o professor do departamento de Artes da UFMA, Luís Pazzini, da mestra em sociologia, Maria Ethel, de estudantes do curso de Educação Artística da UFMA e artistas da Comunidade, o Centro de Pesquisa em Artes Cênicas – CPAC / MA.

Da experiência com o CPAC, perdurou em minha profissão a tríade Pensar - Fazer - Repensar Teatro no Maranhão, numa proposta dialética de relação teoria-prática.

No CPAC, desenvolvi a pesquisa do *Gesto no Teatro*. Em 1999, apresentei monografia de conclusão de curso, intitulada **Gesto Teatral e Gestus Social – uma análise estética**, com os objetivos de identificar, analisar e buscar sentidos para os gestos e a *materialidade cênica*⁸ da cena “1º Amor” do espetáculo teatral “A Missão”⁹.

Partindo do conceito de *Gestus Social*, organizado por Brecht - que o concebeu como signo de interação social capaz de revelar atitudes gerais do indivíduo, que fala e que se movimenta, expressando assim seu comportamento real - busquei identificar e analisar *Gestus de opressão, submissão e dominação* presentes nas interrelações humanas, através da contextualização histórico-sócio-cultural de determinados gestos teatrais, produzidos pelos atores em uma situação organizada de representação teatral

⁸ Meios expressivos, compostos por naturezas diversas de classificação (sonoridades, visualidades), que assumem determinados conteúdos na cena teatral.

⁹ Peça do dramaturgo alemão Heiner Müller, montada e apresentada pelo grupo Ya’wara - núcleo de pesquisa do Centro e Pesquisa em Artes Cênicas – no período de 1997 a 1999 em São Luís-MA, com algumas apresentações em Festivais de Teatro do Ceará e Rio Grande do Sul.

– a cena 1º Amor do espetáculo **A Missão** montada e apresentada pelo CPAC-MA, em 1998.

Bertolt Brecht foi referência fundamental para minha pesquisa monográfica em Artes Cênicas e continuará sendo uma importante referência nesta pesquisa de mestrado em Ciências Sociais. Na formulação do “teatro épico” e do “efeito de estranhamento”, rompeu as fronteiras acadêmicas de saberes tornando-se, para as Artes, um pensador das áreas sócio-humano-econômico-político-cultural, visando sempre estimular o senso crítico e a consciência política do ator e do espectador.

A dispersão de integrantes do CPAC, culminando com a dissolução desse Centro, deu-se em 1999. Em 2001, fundei a Cia. Tapete, Criações Cênicas, juntamente com profissionais de diversas áreas: comunicação social, arte-educação, ciências sociais e letras, todos com experiência em Teatro, atuantes em São Luís, do Maranhão.

A Cia. Tapete, Criações Cênicas tem como finalidade a produção de conhecimentos científico-cênicos e a socialização dos resultados dos trabalhos de pesquisas à comunidade, através de espetáculos, exposições, publicações, cursos, conferências e toda forma de expressão e comunicação.

Na Cia. Tapete, além de atuar em espetáculos teatrais, também apresento e pesquiso **Contadores de Histórias**, fato que me motivou novamente para investir esforços na seleção do mestrado em Ciências Sociais, UFMA, no ano de 2005, para o qual obtive aprovação e apresento, nesta ocasião, a pesquisa intitulada “O cômico no Bumba-meu-boi”.

Enquanto Contadora de Histórias, não me enquadro nas figuras tradicionais identificadas por Benjamin¹⁰, e sim na figura do “novo contador”, como nos diz Patrini (2005, p.29): “aqueles jovens artistas que associam a arte de contar ao teatro e montam espetáculos oriundos da tradição oral”, que não conhecem, por inúmeras vezes, nem o público-ouvinte, nem mesmo o espaço a ele destinado para a execução de seu trabalho.

Na minha trajetória profissional enquanto **Contadora de Histórias** da Cia. Tapete, Criações Cênicas, contei, por muitas vezes, histórias e lendas maranhenses, dentre elas a história de **Pai Francisco e Catirina**.

Embora reconhecesse uma versão dessa história, ainda não havia assistido à sua dramatização¹¹, no contexto das festas juninas em São Luís, fato que me instigou a pesquisar o tema “Teatro Cômico Popular no Bumba-meu-boi do Maranhão”.

Definindo a Linha de Pesquisa

Minha proposta de intenção, para ingresso neste mestrado, foi no âmbito da linha de pesquisa: “Cultura Popular Maranhense”, mais precisamente, Festas Populares: Bumba-meu-Boi com foco nas tramas conhecidas por *brincantes* como *autos*, *comédias*, *matanças* ou *palhaçadas*.

São denominados *brincantes* ou *baiantes*, aqueles que participam do bumba-meu-boi, cada um desempenhando o seu “papel”: *tocadores*, *rajados*,

¹⁰ *Camponês sedentário* – aquele que conhece suas histórias sem sair do seu local – e *marinheiro comerciante* – aquele que viaja e tem muito que contar. (Benjamin, 1994, p. 199)

¹¹ Dramatização é uma nomenclatura do teatro que significa a “adaptação de um texto (épico ou poético) para um texto dramático ou para um material destinado ao palco” (Pavis, 1999, p. 112)

*palhaços (pais franciscos e catirinas), cabeceiras, índias...*¹² O uso dos termos *brincadeira* e *brincante* reforçam o caráter lúdico do Bumba-meu-boi, que num misto de dança, canto, toque, responsabilidade e diversão, passados de geração a geração, constitui-se um rico e valoroso patrimônio imaterial.

Ainda não incluso no livro de Registro do Patrimônio Histórico e Artístico – IPHAN, porém já inventariado pelo Inventário Nacional de Referências Culturais que foi produzido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - CNFCP, do Rio de Janeiro, em parceria com o Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho – CCPDVF, MA, o inventário do bumba-meu-boi é parte do Projeto “Celebrações e Saberes da Cultura Popular”, desenvolvido pelo CNFCP/FUNARTE e Secretaria de Patrimônio, Museus e Artes Plásticas do Ministério da Cultura.

Com o objetivo de documentar, registrar e promover o reconhecimento público dessa manifestação popular foi realizado um levantamento para a elaboração do inventário, no período de setembro de 2001 a fevereiro de 2002, a partir de pesquisas feitas com os grupos de bumba-meu-boi de São Luís e outras localidades do Maranhão. Foram pesquisados, no item formas de expressão do bumba-meu-boi, *os palhaços, batuqueiros, zabumbeiros, cantadores e vaqueiros* da brincadeira, além da armação e bordados. Foi realizado, também, um levantamento bibliográfico sobre o tema, que identificou mais de 700 títulos.

A preocupação com o registro de bens imateriais, no Brasil, remonta à década de 30, com Mário de Andrade e o seu “Anteprojeto para a Criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”. A partir da Constituição de

¹² No capítulo 3 falarei mais sobre cada personagem e suas funções, especificamente no bumba-meu-boi pesquisado: Boi de Zabumba Capricho do Povo, Santa Helena, MA.

1988, os bens imateriais são identificados como parte do patrimônio cultural da nação. A valorização do patrimônio imaterial passa a ter como referência, no âmbito internacional, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de 2003, e o documento “Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular”, de 1989, documentos estes, que, segundo Carla Belas (2004, p. 11), surgiram “como uma reação ao documento da Convenção Relativa à Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972, que restringe o conceito de patrimônio cultural a monumentos, conjuntos arquitetônicos e sítios urbanos e naturais”.

Patrimônio Imaterial é então definido pela UNESCO como as

práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas e também os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhes são associados e as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos que se reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. O Patrimônio Imaterial é transmitido de geração em geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO)

Considerando o Bumba-meu-boi do Maranhão como Patrimônio Imaterial e considerando também a necessidade de registro, documentação e pesquisa das representações cômicas apresentadas no contexto da Festa, optei pela linha de Pesquisa: Espaço, Patrimônio e Cotidiano para dar continuidade a esta pesquisa.

Levantando Questões

Os bumba-meu-bois maranhenses são divididos convencionalmente em *sotaques*, que “representam os estilos, as formas, as expressões predominantes nos grupos de bumbas, enfim, a sua maneira de ser.” (CARVALHO, 1995, p.47). A variação quanto ao ritmo, ao bailado, aos instrumentos, às vestimentas, às toadas, aos personagens fundamenta essa divisão resultando em semelhanças e diferenças de um grupo em relação ao outro. São conhecidos os *sotaques* de bumba-meu-boi: *zabumba ou guimarães; costa de mão ou cururupu; matraca ou da ilha; pindaré, orquestra* e há também, atualmente, a definição de boi *alternativo* para aqueles que não se encontram em nenhum desses grupos.

As representações cômicas, que são apresentadas durante a Festa de Bumba-meu-boi no Maranhão, recebem denominações e características diversas, variando de acordo com os grupos ou *sotaques* às quais pertencem e também quanto à sua localidade.

Em São Luís, capital, essas representações cômicas são também denominadas de *autos*. *Auto do bumba-meu-boi* é a nomenclatura mais comum utilizada nas bibliografias (AZEVEDO, 1997; CARVALHO, 1995; LIMA, 2003; MARQUES, 1999) existentes sobre estudos do bumba-meu-boi no Maranhão.

Convencionalmente designada como auto do boi, tal história assume a forma de um relato mítico que, em suas muitas versões e variantes, estaria associado às origens dessa manifestação, segundo um ponto de vista que é largamente disseminado tanto entre pesquisadores quanto entre brincantes de boi. (CARVALHO, 2005, p.05).

A denominação *auto* remete-nos ao ‘roteiro básico’, à ‘história original’ ou ‘à história tradicional’, como encontramos comumente escrito nas bibliografias sobre o tema:

O cenário de toda a trama era uma fazenda, onde um homem, ‘Negro Chico’, envolve-se numa história com o boi de estimação de um fazendeiro, que estava sob seus cuidados (CARVALHO, 1995, p.116);

Acreditamos, porém, que a representação original contava com igual importância e ênfase, simultaneamente, a estória de um homem e de um boi. A estória: um homem chamado Francisco... (AZEVEDO, 1997, p.73)

Sendo assim, quando o termo *auto do bumba-meu-boi* é utilizado nos escritos sobre o tema, diz respeito, principalmente, à história do **conflito do desejo de Catirina que quer comer a língua do boi preferido do patrão**. Essa história passa a ser o fio condutor para a trama dos *autos*, enquanto que, os termos *matança*, *comédia*, *palhaçada* e *doidice* fazem referências não só às tramas equivalentes a esse roteiro básico, mas também às outras tramas desenvolvidas na *brincadeira*, que tem o boi ou outro animal - às vezes o carneiro - como destaque.

As nomenclaturas *matança*, *comédia*, *palhaçada* ou *doidice* são referentes às encenações cômicas ocorridas na festa do bumba-meu-boi, apresentadas principalmente nos *sotaques* de: *zabumba* e de *costa de mão*. São termos mais utilizados nos estudos de Carvalho (2005) e Prado (1977), que se distanciaram das manifestações do bumba-meu-boi centradas em São Luís, capital, desviando o foco de observação empírica para outras cidades do Maranhão.

Na minha carreira profissional como atriz e arte-educadora, em São Luís, contei por muitas vezes uma história, que começava mais ou menos assim:

- Era uma vez um fazendeiro muito rico, um latifundiário, dono de muitas cabeças de gado, mas de todas elas, tinha uma que era especial, era o boi Mimoso. E quem tomava conta de toda a boiada, eram os vaqueiros. Do Boi Mimoso, quem tomava conta, era o vaqueiro de confiança do patrão, chamado Negro Chico. Um dia, a mulher de Chico, já grávida há alguns meses, impôs ao marido a execução de uma terrível tarefa: satisfazer o seu desejo de grávida, que era... comer a língua do boi Mimoso¹³.

Daí começa todo o conflito. Chico tem que matar o boi para satisfazer o desejo de grávida de Catirina, mas sabe que se fizer isso seu castigo será terrível!

Embora reconhecesse uma versão dessa história, pois existem muitas outras, ainda não havia assistido à sua dramatização no contexto da **Festa de Bumba-meu-boi no Maranhão**, a não ser nos palcos convencionais, em adaptações para a cena teatral, ou através do vídeo intitulado “Auto do Bumba-meu-boi da Fé-em-Deus”, do cineasta maranhense Murilo Santos.

Atualmente, assistir a essas representações dramáticas que acontecem durante as apresentações do bumba-meu-boi na ilha de São Luís, é caso raro. **O auto do bumba-meu-boi**, como afirma Carvalho (2005, p.88) “tal como o conheceu nos livros, era uma abstração”. Porém, investindo numa pesquisa etnográfica de um “campo bem definido” sobre o eixo São Luís – Guimarães, em sua pesquisa intitulada “A Graça de Contar, narrativas de um pai franciscano no bumba-meu-boi do Maranhão”, Luciana Carvalho (p.88) chegou a conclusão de que: “as ‘matanças’ não só existiam como pareciam cômicas”.

¹³ Adaptação livre realizada pela autora.

Pergunto: Que fatores contribuíram para a não realização do auto, comédia ou matança nas apresentações de bumba-meu-boi na ilha de São Luís e por outro lado, o que contribui para a sua realização em outros municípios distantes da capital?

Era necessário, então, instituir um “campo bem definido” para esta pesquisa e na perspectiva de distanciamento da noção de senso comum - que legitima a história de *Catirina e Pai Francisco*, como a trama dramática apresentada no bumba-meu-boi no Maranhão - escolhi a região da baixada maranhense para realizar uma investigação etnográfica.

Fisicamente, a região da Baixada é constituída de campos altos e baixos. Os campos altos, também chamados de naturais, constituem a zona onde se localizam as fazendas de gado da região. Esses campos permanecem secos mesmo na estação das chuvas, os campos baixos alagam de inverno a inverno e deixam sempre alguns lugares onde o gado abriga e pasta. No inverno navega-se por esses campos e no verão, como o terreno é baixo e argiloso, seca e cria profundas fendas. O clima é Tropical, quente e úmido. O período chuvoso tem início – geralmente – em janeiro estendendo-se até julho, embora nos últimos anos tenha variado bastante. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – INRC)



Informada por Jandir Gonçalves¹⁴, que haveria uma Festa de **Morte do bumba-meu-boi** de Seu Lourenço Pinto, no Município de Santa Helena, parti para minha primeira observação empírica.

A *Festa de Morte* é simbolicamente o momento final do ciclo de festividade do bumba-meu-boi. Toda uma carga afetiva encontra-se nessa festa, em que “o boi tem que morrer para que no próximo ano venha um melhor”, conforme explicação dos próprios *brincantes*. Nessa festa *o mito da renovação*, que indica que o velho tem que morrer para abrir as portas para o novo que virá, fundamenta todo um ritual¹⁵.

Essa primeira observação empírica levou-me a pensar sobre a conhecida história de pai Francisco e Catirina, contada por muitos, e que acabou sendo legitimada como a “história” do bumba-meu-boi. Pergunto: **Seria “O desejo de Catirina” a “história original” do bumba-meu-boi? Por quê?**

Em Morada Nova, comunidade de Santa Helena, no decorrer das observações e de algumas conversas com Seu Lourenço Pinto, identifiquei outras histórias, que não as de *Catirina e Pai Francisco*. “O desejo de Catirina”, naquela localidade, era mais uma história, dentre outras tantas, que tinham em comum o sumiço do boi e alguns papéis que determinavam posições sociais semelhantes - o *Pai Francisco*, conhecido como negro escravo na “história original”, tinha semelhanças ao que lá chamam de *palhaço*.

¹⁴ Artista plástico (ceramista) e Chefe da Casa de Nhozinho / CCPDVF. Desenvolve trabalhos de pesquisa e documentação fotográfica de manifestação popular no Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho/ Secretaria de Estado da Cultura-MA

¹⁵ Tema que será tratado mais adiante, no capítulo 3 desta dissertação.

Há dez anos, Seu Lourenço Pinto tem seu próprio boi, mas brinca desde os seus 12 anos. Ele diz que: “em toda *comédia* o *palhaço* rouba o boi e despista os vaqueiros para consegui-lo” e que “o boi tem que ser roubado que é pra vim um outro mais bonito com outro couro”.

“Seu” Betinho¹⁶, *pai francisco* do bumba-meu-boi da Fé em Deus, São Luís, MA, diz não ser *palhaço*, mas sentir-se *palhaço*: “me sinto um palhaço na hora que eu tô fazendo *matança*. Mas não sou palhaço. Palhaço é profissão. Eu ... é uma missão ou uma devoção e não profissão.”

Esta fala de Seu Betinho nos lembra aqueles “amadores, artífices ou burgueses, que exercem mais um sacerdócio que uma profissão”, destaque nos estudos de Duvignaud (1972, p.46) acerca da sociologia do comediante¹⁷. No entanto, Duvignaud não considera atores ou comediantes os palhaços, histriões, mimos e bobos, personagens presentes na história do teatro medieval e diz: “não se tratam de comediantes, mas de homens que ocupam suas funções” (p.44). A profissão de comediante, desta forma, sendo o autor, “confunde-se com múltiplas atividades lúdicas, sem nenhuma relação com o teatro”.

Ressaltando o caráter crítico e zombeteiro dos bufões e bobos da corte, ancestrais dos palhaços e de outros personagens cômicos da atualidade, Duvignaud (1972, p.46) diz:

Em virtude de sua loucura eles têm o direito de imitar, zombetear, contrafazer, interromper o príncipe. Assim, a solenidade de uma cerimônia, de uma entrevista, pode ser perturbada pelo bufão, sem que ele corra qualquer risco, a não ser um ponta pé ou uma palavra injuriosa.

¹⁶ Seu Betinho foi o primeiro *pai francisco* entrevistado por mim, em agosto de 2004, devido à necessidade de informação para a produção textual requerida como documentação para a seleção deste mestrado, o que resultou no ensaio: “A matança/comédia na Festa de Morte do Bumba-meu-boi sob olhar do pai francisco” Ele foi o narrador principal das histórias recolhidas por Luciana Carvalho (2005) para sua tese de doutorado.

¹⁷ O termo comediante é utilizado por Duvignaud para designar atores profissionais.

Na história do teatro ocidental, a *comédia* foi parceira da obscenidade, das sátiras contra o poder (dos homens, da igreja, dos deuses), contra os maus costumes, das hipocrisias e do jogo sujo da política. Sempre perseguidos, os cômicos foram, por muitas vezes, expulsos de suas cidades, impedidos de apresentarem sua arte, provavelmente, porque, como diz Dario Fo, (1999, p. 83) “o poder não resiste à risada....dos...outros....daqueles que não possuem poder.” Para Dario Fo (1999, p. 305), “os *clowns* assim como os jograis e o cômico dell’arte, sempre tratam do mesmo problema, qual seja, da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também a fome de dignidade, de poder”.

De que forma os palhaços das comédias apresentadas no bumba-meu-boi, se relacionam com o sistema social de poder e dominação? Através da crítica, da sátira, ou da acomodação?

No universo das ciências sociais “observa-se o caráter transgressor do riso”, porém segundo Alberti (2002, p.30) trata-se de uma transgressão consentida: “ao riso e ao risível seria reservado o direito de transgredir a ordem social e cultural, mas somente dentro de certos limites”.

Na antropologia, diz Alberti, o espaço do riso encontra-se demarcado ao lado da desordem, enquanto “valor de purgação, quase, em relação à coerção social”, “é culturalmente marcado, quase como se ele tivesse uma função social”, e para tal afirmação cita diferentes abordagens de antropólogos como Mauss, Radcliffe-Brown, Clastres, Seeger, referendando-se aos “estudos em que o riso e o cômico aparecem, digamos, como fatos sociais, revelando que, em cada sociedade, haveria um espaço para sua expressão”:

As relações jocosas analisadas por Mauss, por exemplo, exprimem, segundo o autor, a necessidade de relaxar ante as restrições da vida cotidiana. Ao compará-las a instituições de nossa sociedade, Mauss sublinha que a falta de respeito só se dá em função da existência de uma ordem preestabelecida. (ALBERTI, 2002, p.30)

Alberti (2002, p. 31) então conclui: “esse potencial regenerador e às vezes subversivo do riso e do risível é lugar-comum presente em quase todos os estudos”. Quase todos, pois segundo a autora, Bateson e Goffman pensam as atividades não sérias ou “não reais”, como o jogo, a fantasia, o *joke* ou o cômico, fora da estrutura de oposição ordem *versus* desordem. Para eles, “o importante não seria o riso e o risível constituírem um espaço de transgressão ou de subversão da norma, mas pressuporem o estabelecimento de um nível *metacomunicativo*, ou de um *frama*, no interior do qual tudo que se passa é jogo.” (Alberti, 2002, p.32)

No presente estudo, a comédia e o cômico se revelam importantes para pensar o riso na festa, seja como espaço de transgressão, seja em nível de metacomunicação. Nesse sentido, é que, com tantos termos para designar as representações cômicas, que acontecem durante a Festa de Bumba-meu-boi no Maranhão, *autos*, *comédias*, *matanças*, *palhaçadas* e *doidices*, optamos pelo termo **comédia**.

A escolha se deve a dois motivos: um por remeter ao cômico, à comédia, ao gênero teatral, à relação direta com o riso e com o risível; e outro, por ser o termo utilizado por Seu Lourenço Pinto¹⁸, referência para esta pesquisa. Para seu Lourenço Pinto, “*palhaço* é nome novo, *palhaçada* também, mas *comédia* é antigo”.

¹⁸ Palhaço e organizador do bumba-meu-boi “Capricho de União”, Santa Helena, Maranhão.

Sendo assim, no **bumba-meu-boi “Capricho de União”, de Seu Lourenço Pinto, quais os fatos que são chamados de *comédia*? E, qual o significado cultural atual dessas formas cômicas no contexto da festa de bumba-meu-boi?**

Por ocasião da minha primeira observação empírica, em Morada Nova, bairro de Santa Helena, MA, fiquei hospedada, os três dias da **Festa de Morte**, no local de sua realização. A situação de “estar no campo”, o que Geertz chama de “estando lá” era o que eu precisava naquele momento para acreditar na minha proposta de intenção, almejando a possibilidade de um estudo antropológico para o **Teatro Cômico Popular na festa de Bumba-meu-boi**. Agora “eu estava lá”, tentando compreender “a sociedade e a cultura do outro *de dentro*, em sua verdadeira interioridade” (OLIVEIRA, 1998, p.34). Digo tentando, pois, o pouco tempo para o desenvolvimento de uma pesquisa como esta, não revela o tempo necessário para podermos “ver de dentro”. Este estudo, porém, anuncia aproximações *interculturais*, o início de uma pesquisa que deverá se estender até o doutorado para, aí sim, realizar uma abordagem antropológica no sentido de compreender a “verdadeira interioridade”.

Dona Margarida, a dona da casa da festa em observação, me alojou no quarto com cama de casal. A casa era de tijolo com reboco de barro, com um barracão ao lado, onde já estava montada a radiola de reggae¹⁹ para a festa que iria iniciar às 21:00 com apresentação do **Boi de Sacola**, na rua, em frente ao barracão.

¹⁹ Nas festas de bumba-meu-boi no Maranhão a radiola de reggae constitui-se, além de uma estratégia para chamar público, uma fonte de renda. (SANCHES,1997)

O **Boizinho de Sacola** foi a primeira atração da noite. Apresentado só por crianças, com vestimentas de material reciclado (sacos plásticos), ao som do cd do boi de Guimarães²⁰, brincaram, dançaram e apresentaram uma comédia que arrancou risos da assistência²¹.



Foto 2: palhaço mirim em comédia no Boi de Sacola; Foto 3: cobra engolindo casal de cômicos no Boi de Sacola.

O que mais me chamou atenção foi a representação da **comédia**, (era o meu primeiro contato com a linguagem) e pude vê-la através das crianças, símbolo da esperança de que essa experiência ainda é passada de geração a geração. O **Boi de Sacola** é um **Boi de Verão**, acontece em período distinto dos festejos juninos, pois seus organizadores e alguns brincantes mirins brincam em outros bois no período do ciclo festivo.

Ao lado do barracão²² da festa destaca-se o local onde seu Lourenço, dono da casa e dono do boi, guarda os *esqueletos* de suas criações. Para Seu

²⁰ Boi de zabumba de um município próximo de Santa Helena, boi de merecido reconhecimento no interior e na capital maranhense.

²¹ Assim chamado o conjunto de pessoas que assistem à representação, à brincadeira de bumba-meu-boi.

²² O barracão, sede do boi, é local de trabalho para a criação, apresentação e encerramento dos festejos do bumba-meu-boi.

Lourenço, os *esqueletos* são as carcaças dos bichos, feitos de sacos de cimento, tinta e grude, são apenas “objetos sem alma”, só a matéria, daí a nomenclatura *esqueleto*. A **comédia** é criada por Seu Lourenço a cada ano, e sempre é uma novidade, sempre há novos *esqueletos*. Ele me apresentou alguns: **jacaré, cobra, porco**. Chama esses *esqueletos* de *abismo*, porque “quando você olha, você fica admirado”. A intenção ao criar novos bichos/objetos a cada ano é para causar espanto, admiração, surpresa, esse é o objetivo maior de sua criação, é para fazer com que a assistência fique *abismada!*

Comecei então a me deparar com a nomenclatura e “conceitos do nativo”, remetendo-me ao dizer de Luciana Carvalho (2005, p.14) a uma lição fundamental da Antropologia, em que é necessário “acreditar no potencial explicativo das categorias nativas, investir nas pistas que o campo fornece e exercitar o olhar a partir do ponto de vista do outro”.

Na casa em que guarda os objetos e instrumentos da brincadeira, Seu Lourenço começa a me falar sobre a sua criação. Diz que quando chega o mês de maio, “não consegue parar de sonhar com o boi” e a sua maior preocupação é “criar a história do ano”. Com dinheiro, roupa e outras coisas ele se preocupa menos. As idéias às vezes surgem de algum fato que aconteceu realmente. Conta que quando um potro caiu no açude, bem próximo ao município de Santa Helena, foi comido por uma cobra. A notícia se espalhou, e Seu Lourenço diz: “era gente de toda parte, corpo de bombeiro, IBAMA, helicóptero e não acharam a cobra”. “Disseram ainda que não tinha cobra coisa nenhuma”, mas, agora Seu Lourenço já tinha a idéia.

Se a comédia segue um roteiro para improvisar, revela, no enredo, ocasiões, experiências, fatos e relatos do cotidiano bem como fatos fantásticos e críticas sociais, criados através de sonhos, ou na observação deste cotidiano. Como esse processo criativo interfere na vida social dos seus transmissores? Ou não interfere?

Mário Bolognesi (2003, p. 159), em sua pesquisa sobre os palhaços brasileiros, afirma:

O palhaço é, a um só tempo, ator e autor de sua personagem e das cenas que representa, embora se apóie em roteiros de cena, quando não em textos mais elaborados. A base de sua interpretação não é dada pela ficção literária. Ela se exerce em um outro registro, exatamente o do corpo, subjugado historicamente pela grandeza da alma.

Seria o palhaço das comédias do bumba-meu-boi um ator-autor? Em sua caracterização, processo criativo, envolvimento com o público, seria possível encontrar semelhanças com a tipologia dos palhaços de circo, estudados por Mário Bolognesi?

O contexto das apresentações da comédia no bumba-meu-boi é a **festa**. A **festa** parece englobar a **comédia**. Tudo naqueles três dias girava em torno da **festa**, e a **comédia** era o momento esperado do *riso* que conseguiu reunir o maior número de pessoas na assistência.

Toda a comunidade se reúne para a brincadeira. Todos os que passam na frente da casa de Seu Lourenço Pinto tem alguma função. A festa de *reggae* é organizada pelo seu filho²³ e a mulher organiza a cozinha e ajuda na vestimenta.

A série de ações que fundamenta a festa de bumba-meu-boi no Maranhão, que vai desde a preparação para a brincadeira, o batismo, as

²³ Por isso, na apresentação da comédia que eu vi, ele não fez o palhaço, pois estava envolvido com a festa no barracão.

apresentações na casa e na rua e por fim a morte do boi, faz com que o bumba-meu-boi assim como “todos os momentos de efervescência social, ligados ao ritmo do tempo”, possua, “de modo claro ou mesmo contra sua índole, um aspecto iniciático”, assim como nos mostra Mafessoli (2005, p.108), “é surpreendente constatar que todos esses movimentos vêm, na maior parte do tempo, acompanhados de libertinagens, palhaçadas e piadas diversas.”

Ao trazer os fatos observados para o plano do discurso, recupero a **noção de festa** no sentido de “efervescência coletiva”, englobando o contexto no qual a *comédia* é realizada, um contexto de festa, e no caso de minha primeira observação empírica, o contexto da **festa de morte do boi**. Esta (a morte) acontece no último dia da Festa, onde o boi²⁴ é escondido, procurado, encontrado, para enfim ser simbolicamente sacrificado; seu sangue, representado no vinho, é oferecido à assistência.

A **festa de morte do boi**, segundo Regina Prado (1977, p.190), “além de ser um sacrifício de aliança é também um sacrifício de cura e de regeneração”.

Prado (1977, p.189) chama de sacrifício de aliança pelo fato de que “o animal tombado oferece seu corpo (= carcaça da armação) para que seja repartido entre os brincantes”. Porém, na festa na qual presenciei a **morte do animal/esqueleto**, a carcaça já não era mais esquartejada, quebrada, para ser repartida entre a assistência, somente o vinho era oferecido, representando o sangue, não mais o corpo.

²⁴ Não digo o boi enquanto animal verdadeiro e sim sua representação através do objeto animado por uma pessoa, chamada na brincadeira de miolo do boi; é ele que cumpre o papel de “dar vida” ao objeto.

É, portanto, no universo da festa, com traços de cerimônia religiosa, que se dá a apresentação das comédias. **Seria então possível pensar a comédia através da teoria sociológica da Festa, no sentido de socialidade e efervescência coletiva?**

É esta noção de festa que nos fala Durkheim (2003, p.417)? Em que:

Toda festa, mesmo que puramente leiga por suas origens, tem certos traços da cerimônia religiosa, pois sempre tem por efeito aproximar os indivíduos, pôr em movimento as massas e suscitar, assim, um estado de efervescência, às vezes até de delírio, que não deixa de ter parentesco com o estado religioso. O homem é transportado fora de si, distraído de suas ocupações e preocupações ordinárias.

O cerimonial, assim como acredita Duvignaud (1983, p.225), “tem menor importância que o arrebatamento coletivo e a efervescência que ele suscita”. Desta forma, pergunto: **quem são os agentes envolvidos na festa do Bumba-meu-boi em Santa Helena? Quais as suas posições de poder e dominação? Que personagens e funções assumem durante a festa?**

Essas questões tornam-se importantes para o nosso trabalho, pois segundo Duvignaud (1983, p.223), “tornar-se um outro, identificar-se com um personagem imaginário ... é a revelação ou o encontro de uma evidência que põe em julgamento todo um sistema de cultura e restabelece por certo período, um diálogo do homem com a natureza que recusamos com todo empenho”.

Homens, mulheres e crianças identificam-se com suas funções e seus papéis imaginários de forma extraordinária nos períodos de preparação, apresentação e encerramento das atividades juninas, no contexto da festa de bumba-meu-boi. Eles passam a ser, sob o ponto de vista sociológico, agentes sociais, compondo a versão corpórea visível da estrutura, no instante em que

“para assegurar a eficácia do rito, cada um deve desempenhar o seu papel”.

(MINOIS, 2003, p.32)

Na perspectiva de investigação das questões levantadas neste primeiro momento, apresento, no próximo item, a metodologia utilizada para o desenvolvimento desta pesquisa dissertativa.

Metodologia

Na perspectiva de investigação das questões levantadas para o desenvolvimento desta pesquisa, realizei um estudo teórico-etnográfico sobre o cômico no bumba-meu-boi no contexto da Festa de Bumba-meu-boi de Seu Lourenço Pinto, em Morada Nova, Santa Helena, MA.

Concentrado o ponto de observação empírica no município de Santa Helena, MA, combinei técnicas de observação direta e de observação participante com referenciais teóricos das Ciências Sociais e das Artes Cênicas.

Iniciei minha trajetória de pesquisa em setembro de 2004, quando escrevi minha proposta de intenção para ingresso no Mestrado em Ciências Sociais, UFMA.

Realizei cinco viagens pelo trecho São Luís - Pinheiro – Santa Helena: duas para observação da comédia no período da Festa de Morte do Boi de Seu Lourenço Pinto (09 a 11/09/2005 e 07 a 09/10/2006), uma na ocasião do Batizado do Boi (23/06/2006) e duas para entrevistar Seu Lourenço Pinto (17/09/2006 e 20/01/2007). Cada viagem dura em média de 3h a 5h de traslado São Luís – Pinheiro - Santa Helena.

Também serviram como fonte de referência e de dados para esta pesquisa dissertativa: a entrevista realizada com Seu Betinho, do Bumba meu boi da Fé-em-Deus, em 25/10/2004, São Luís, MA, e a observação da Festa de Morte do Boi de Seu Apolônio, São Luís, MA, em 25/09/2005. O contexto dessas duas observações levou-me a pensar sobre o acontecimento do **cômico no bumba-meu-boi** na capital, estabelecendo pontos de comparação com as apresentações cômicas observadas no interior do Maranhão.

Como instrumentos de pesquisa foram utilizados: caderno de anotações, filmadora, gravador de fita K7.

As imagens audiovisuais coletadas foram de extrema importância para o processo de análise do cômico na festa. No momento da “efervescência coletiva” da festa, os múltiplos signos visuais e sonoros se mesclam aos comportamentos eufóricos e ansiosos por parte da assistência e também do pesquisador. Ficam subjetividades combinada com a observação posterior, analítica e detalhada, porém já selecionada, pois o que é visto nas imagens são fatos que já aconteceram anteriormente e que foram registradas através do filtro de seleção do olhar humano. Desta forma, através do registro audiovisual de momentos extraordinários no contexto da **festa de morte ou do batismo do bumba-meu-boi** foi possível ir, voltar e congelar determinadas informações, de muita valia para o processo de organização dos dados, da escrita e de análise interpretativa.

Unido à observação empírica e na perspectiva de investigação e interpretação dos dados e das questões levantadas, busquei referenciais

teóricos nas Ciências Sociais e em outros teóricos do teatro, da festa, do riso e do imaginário²⁵.

Realizei também uma releitura de alguns escritos sobre Bumba-meu-boi no Maranhão, tentando localizar a idéia do **cômico na festa**. Nas bibliografias pesquisadas encontrei referências ao *cômico*, *palhaçada*, nos chamados *autos e matanças*.

Acerca da sociologia da festa iniciei a revisão bibliográfica por clássicos e pensadores contemporâneos tendo como ponto de referência a Escola Sociológica Francesa, sempre buscando textos que tratassem de forma direta ou indireta do tema **festa, riso e mito**. Citarei ao longo deste trabalho alguns desses autores que foram fundamentais para a organização teórica nesse estudo sobre o **cômico**.

Aproveitando conhecimentos adquiridos na minha área de formação (Artes Cênicas), estudos sobre a história do cômico e sobre as manifestações espetaculares populares, levaram-me a estabelecer laços estreitos entre as duas ciências: Antropologia e Arte.

Assim, para o desenvolvimento desta pesquisa de mestrado foram realizadas pesquisas de cunho empírico e etnográfico, sempre na perspectiva reflexiva e relacional, na proposta de ruptura com dicotomias e dualidades, mantendo sempre em alerta a vigilância do pesquisador em relação à observação, experimentação e análise do problema.

Outrossim, foi de suma importância o processo de orientação com o Prof. Dr. Alexandre Corrêa, assim como o cumprimento das etapas obrigatórias e eletivas do Mestrado em Ciências Sociais, UFMA (seminários,

²⁵ Ver bibliografia.

exame de qualificação, disciplinas cursadas, participação em eventos, no período de março de 2005 a janeiro de 2007).

Nesse caminho de descobertas foram muitos encontros e desencontros, considerando que toda pesquisa é um processo *continuum*, dinâmico e flexível. Apresento este trabalho, na sua forma atual, tendo como pano de fundo a teoria da Festa e do Riso, do Mito e do Rito, procurando manter a relação Antropologia-Arte.

Apresentando as partes.

Compreendendo o **bumba-meu-boi** enquanto **prática espetacular**, no primeiro capítulo, procuro estabelecer uma relação Antropologia-Arte buscando contribuições para a análise dessas práticas, com destaque para os estudos da *Performance*, no campo da Antropologia, e da *Etnocenologia*, no campo do Teatro.

Na relação entre Teatro e Antropologia, o *efeito de estranhamento* (ou *distanciamento*) é trabalhado, no capítulo I, como princípio de encontro entre ambas as áreas de conhecimento.

Por reconhecer o caráter simbólico característico do **folgado do bumba-meu-boi**, cujas significações encontram-se no plano das *ações, narrações e imagens*, no capítulo II, apresento uma reflexão teórica sobre *mito-rito* nas Ciências Sociais, culminando com os estudos do **ciclo mítico do bumba-meu-boi**.

Também, no capítulo II, destaca-se a importância do sujeito-narrador-contador de histórias. Fatores como **experiência, tempo e espaço** são anunciados como fundamentais para o estudo da **ausência e presença das tramas cômicas no bumba-meu-boi**. Um breve relato sobre nosso contador-narrador, referencial para esta pesquisa, Seu Lourenço Pinto, encerra o capítulo, reafirmando a importância da **experiência** para a manutenção da **comédia na festa de bumba-meu-boi**.

No capítulo III, o objeto empírico é analisado no contexto da **festa do bumba-meu-boi “Capricho de União”**, em Morada Nova, Santa Helena Maranhão. Como eixo norteador para o estudo do riso, duas *matanças* observadas, nos anos de 2005 e 2006, são referências para pensar a **comunicação através do riso**: relação entre aquele que provoca a comicidade, aquilo do qual se ri e a pessoa que ri. Por fim, destacam-se pontos em comum identificados nas *matanças-comédias* observadas.

Nas Considerações Finais, a importância da continuidade deste estudo, o caráter de *ineditismo*, as contribuições do *olhar antropológico* para a análise de práticas espetaculares são pontos em destaque.

1. RELAÇÕES ENTRE TEATRO E ANTROPOLOGIA - contribuições para a análise de práticas espetaculares e ações do cotidiano.

O mundo é um espetáculo encenado por Deus e interpretado por atores humanos sem envergadura (PAVIS, 1999, p.409). O teatro empresta a sua metáfora, a do *Treatrum Mundi*, desde a Antiguidade e Idade Média, para descrever o comportamento do homem no cotidiano. As ciências humanas tomam emprestada essa metáfora para descrever, não as ações regidas por leis divinas, mas sim, as ações regidas por leis determinadas pelo contexto sócio-histórico-cultural apresentadas pelos homens na teatralidade da vida cotidiana.

A idéia da vida social como drama, na qual os homens são atores desempenhando papéis num palco, que é a própria vida, constitui-se uma antiga e rica analogia para as ciências humanas. A possibilidade de pensar um objeto utilizando conceitos referentes a outras áreas de conhecimento, que não a dos estudos de origem, traz para si o reconhecimento de algo estranho por meio de algo que esteja mais próximo. O sentido geral das analogias está para “um tipo de compreensão que vê aquilo que é menos inteligível através de uma comparação com o mais inteligível” (GEERTZ, 2002, p.37).

Desta forma, chamando atenção para os limites, críticas e possibilidades interpretativas do objeto, Geertz destaca as analogias dos estudos sociais com o jogo, com o texto e com o drama.

Na analogia com o jogo, todos são jogadores e tudo está em jogo. Termos como estratégias, ações e regras sugerem convenções e interpretações. Porém, provavelmente, não é, segundo Geertz (2002, p.43), “o tipo de visão

do mundo que atraia os humanistas”, estes “preferem acreditar que as pessoas não passam a vida obedecendo regras e esforçando-se para tirar vantagem, mas sim agindo livremente”.

A analogia com o texto traz a problemática de ser “a mais ousada” e a “menos elaborada”, sugerindo “interpretar um texto através de outro texto” (GEERTZ, 2002, p.51).

No entanto, constitui-se como ponto de partida deste capítulo, não as analogias com o texto e nem com o jogo e sim as analogias da vida social como drama. Digo, como ponto de partida, pois, a discussão que desenvolvo está mais para uma contribuição recíproca das duas áreas: Teatro e Antropologia²⁶, que para a discussão das analogias.

Esta pesquisa encontra-se no âmbito das manifestações populares, com destaque para o **Bumba-meu-boi**, com foco no **teatro cômico popular**. Durante as apresentações da *comédia* no Bumba-meu-boi do Maranhão, o homem da terra, da roça, representa naquela ocasião, como exemplo, o personagem *palhaço*. Embora ele não seja um *palhaço* na sua vida profissional, nas apresentações cômicas, ocupa essa função e utiliza os elementos próprios desse ofício: roteiro para improvisar, máscara, figurino. Nesse contexto, o drama está sendo apresentado no seu estado *extracotidiano*, em sua forma espetacular ou extraordinária.

Diferente seria observar este homem em uma representação da vida real²⁷, em seu cotidiano e referir-se a ele como um *personagem*: um camponês, pai de família... *atuando* em *palcos* diversos como a roça, a casa de reboco...

²⁶ O teatro constitui-se a minha área de conhecimento de origem (formação superior em licenciatura em Artes Cênicas /UFMA) e antropologia, a área de conhecimento mais recente (mestrado em Ciências Sociais /UFMA).

²⁷

Aí sim, observaríamos esse homem em seu “Teatro da Vida Cotidiana” e entenderíamos a sua vida social como drama.

Goffman (1975) em seu livro, “A Representação do Eu na Vida Cotidiana”, diferencia e busca equivalências na representação na vida real e a representação no palco e diz no prefácio:

Presume-se que a vida apresenta coisas reais e às vezes, bem ensaiadas. Mais importante, talvez, é o fato de que no palco um ator se apresenta sob a máscara de um personagem para personagens projetados por outros atores. A platéia constitui um terceiro elemento da correlação, elemento que é essencial, e, entretanto, se a representação fosse real, não estaria lá.

Da Matta (1977), Caillois (1979), Duvignaud (1983) e Mafessoli (1985) falam de momentos extraordinários, opostos a vida cotidiana, a partir de uma análise sociológica da festa, onde princípios como: excesso, socialidade e disfarce contribuem para opor princípios de ordem da vida cotidiana. Para Duvignaud (1983, p.230):

Os padrões da vida coletiva, as relações que existem entre os seres são em número insuficiente se comparados às infinitas possibilidades descortinadas, porém, nunca formuladas. A festa corresponde a estes momentos de ruptura e de subversão e, por isso, não tem duração.

O Bumba-meu-boi constitui-se uma *prática espetacular*. Por espetacular, deve-se entender, conforme Jean-Marie Pradier (1999, p. 4), “uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta de ações banais do cotidiano”.

No sentido de *prática espetacular*, a Antropologia e o Teatro trocam experiências que ajudam a compreender melhor o significado de sua manifestação nos variados locais de apresentação, o que remete aos estudos da *Performance* no campo da Antropologia e da *Etnocologia* no campo do

Teatro. Desta forma, ressalto o intercâmbio entre a Antropologia e a Arte, nas condições contemporâneas, através:

- das contribuições da Antropologia para o Teatro, com destaque para os estudos conhecidos no campo das Artes Cênicas como **Antropologia Teatral** e da *Etnocenologia*.
- e nas contribuições do Teatro para a Antropologia, com destaque para a **Antropologia da Performance**.

Pretendo refletir, neste capítulo, sobre essas três possibilidades de estudo de práticas espetaculares, destacando os fundamentos que muito contribuíram tanto para os estudos teatrais quanto para as análises antropológicas, estabelecendo relações com a pesquisa em questão.

1.1. Antropologia Teatral: o deslocamento em busca de princípios comuns.

A Antropologia Teatral, organizada pelo ISTA (International School of Theatre Anthropology), tem Eugênio Barba (1994, p.23) como um de seus percussores e é definida por este como “o estudo do comportamento cênico *pré-expressivo* que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas”.

O nível *pré-expressivo* é um nível de organização do trabalho do ator-bailarino que interessa a todos de “todos os tempos e culturas”, independe da personalidade e particularidade das tradições e contextos culturais e pode ser chamado também de “nível biológico”. Ao interessar-se

por técnicas corpóreas²⁸ com a preocupação de “tornar viva a presença do ator” diante do espectador, “confronta e compara técnicas de atores e dançarinos no nível *transcultural*”, revelando princípios comuns (BARBA, 1995, p.188).

Descobrir as formas *invariantes*, os princípios comuns, constitui-se “tarefa primeira da Antropologia Teatral” (Barba, 1994, p.30), que os utiliza como meios para tirar do corpo do ator a obviedade cotidiana. Daí a necessidade de distinguir uma técnica cotidiana de uma técnica *extracotidiana*²⁹, partindo do pressuposto de que o nosso corpo é utilizado de maneira substancialmente diferente na vida cotidiana e nas situações organizadas de representação.

Esses princípios servem especialmente para a preparação do ator nas apresentações de seus trabalhos e como exemplo tem-se: equivalência, equilíbrio, oposição, omissão e dilatação. Vale ressaltar que a Antropologia Teatral é um estudo voltado para o trabalho do ator, o desenvolvimento da vida cênica no palco.

Na busca de princípios comuns caminhou, anteriormente, no campo das Ciências Sociais, Lévi-Strauss (S/d, p.239), ao utilizar-se do método comparativo e da etnografia, caminhava na tentativa de descobrir se havia algum tipo de ordem por detrás da aparente desordem do mito, levado pela necessidade de compreender porque “esses mitos, aparentemente arbitrários,

²⁸ Importa salientar a grande contribuição de Marcel Mauss em seus estudos sobre Técnicas Corporais definindo-a como a maneira como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos (MAUSS,1974,p.211)” .Mais tarde, Eugênio Barba chamou essas técnicas de técnicas cotidianas.

²⁹ Se na vida real o comportamento apresenta-se de maneira cotidiana, na vida teatral, segundo Barba, ele apresenta-se na forma *extracotidiana*, funcionando como lógicas opostas em relação ao princípio da *energia*: “menor energia para maior resultado no corpo cotidiano e máximo de energia para menor resultado no corpo teatral, fazendo *presente* o ator que dilata seu corpo” (BARBA, 1994, p.31).

se reproduzem com os mesmos caracteres e segundo os mesmos detalhes, nas mais diversas regiões do mundo”.

Neste momento, uma discussão faz-se pertinente para as Ciências Sociais e para a Antropologia Teatral: **o problema do contexto**. Lévi-Strauss (2000, p.24) acredita ser “impossível conceber o significado sem a ordem” e Barba (1994, p.71) que os atores “individualizam-se através de profundas diferenças como também através de profundos pontos em comum”. Embora reconheçam a importância de estudar o contexto social e cultural, ambos se ocupam da mesma coisa, de encontrar princípios comuns, o que não significa negar as particularidades de cada tradição.

Para encontrar esses princípios em diferentes territórios a viagem e o deslocamento, em ambas as áreas de conhecimento, tornam-se procedimentos metodológicos de investigação-ação, permitindo como acredita Barba (1994, p.25) “individualizar o *nosso* através da confrontação com o que experimentamos como o *outro*”. Sobre esse *como o outro*, Geertz (1989, p.23-24) alerta: “não estamos procurando, pelo menos eu não estou, tornar-nos nativos ou copiá-los”, “procuramos conversar com eles”, numa perspectiva de “alargamento do universo do discurso humano” - que considera ser o objetivo da Antropologia.

Além do método comparativo e da busca de princípios comuns, é, pois, no deslocamento, que a Antropologia Teatral encontra afinidade com a Antropologia Cultural: na idéia de “que somente a distância da viagem nos permite descobrir, na volta, a riqueza de casa” (BARBA, 1994, p.118).

Em meio às inúmeras variantes de enredos cômicos, que coexistem em diversas localidades do Maranhão, portanto, de forma reduzida e por vezes

inexistente na capital, a viagem e o deslocamento para municípios distantes tornaram-se necessários. Na lição de Lévi-Strauss “a ousadia é recompensada pela humildade da observação, como a pratica o antropólogo” (2000, p. 23).

A rigor da Antropologia Teatral, ficam lições de observações de tradições populares para a descoberta de princípios comuns, menos numa perspectiva de investigação para o trabalho do profissional das artes e mais para o antropólogo que investiga as artes populares.

1.2. Etnocenologia: referência local para o estudo das formas espetaculares

A Etnocenologia é uma disciplina nova, no campo das artes, que parte da seguinte pergunta: “E se documentássemos essas formas espetaculares não mais como referência a uma forma estabelecida e desenvolvida como a do teatro ocidental, mas simplesmente a partir dos conceitos das culturas e das civilizações que produziram tais formas?” (KHAZNADAR, 1999, p.56).

Organizada na vertente das etnociências, há mais ou menos dez anos atrás, a Etnocenologia tem como objeto “os comportamentos humanos espetaculares organizados, o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas” (BIÃO,1999, p.15).

Para a organização dessa nova disciplina científica, são referências, além das práticas e estudos teatrais de profissionais da área das artes, os trabalhos de etnólogos sobre ritos e cerimônias e as contribuições

fundamentais de cientistas sociais como Marcel Mauss, Victor Turner e Jean Duvignaud.

A *Etnocenologia* preocupa-se em estudar as práticas espetaculares, aquelas que apresentam formas distintas das ações banais do cotidiano utilizando referências locais a partir dos conceitos das culturas que a produziram sem que as referências ocidentais hegemônicas pudessem servir como princípio ou origem para tal estudo. Nesse ponto, participa de um debate comum às Ciências Sociais, o da luta contra a hegemonia do saber ocidental no âmbito cultural, a favor do saber local³⁰.

Partilhando também dessa proposta descentralizadora, cito o brasileiro Roberto C. de Oliveira (1998, p.115): “compreender o outro significa um passo a mais do que simplesmente explicá-lo, mediante a matriz disciplinar; é também apreendê-lo por meio de seus elementos ou instâncias empíricas não suscetíveis de explicação analítica”.

A matriz disciplinar para os estudos das Ciências Sociais foi constituída, nos últimos anos, segundo Oliveira (1998, p.113), “de pelo menos quatro paradigmas: o estruturalista levi-straussiano, o estrutural-funcionalista de inspiração britânica, o culturalista norte-americano e o interpretativismo geertziano”.

Assim, com a preocupação de tirar o foco da produção acadêmica do eixo hegemônico, Homi Bhabha (1998, p. 333) insere-se também nesse debate, com a proposta de reavaliação de conteúdos de uma tradução cultural, colocando-a diante da modernidade, através da escrita pós-colonial, na

³⁰ Referência ao saber local proposto por Geertz em seu livro “O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa”, que aborda o “fenômeno do poder estético” afirmando: “este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local” (GEERTZ, 1999, p.146).

tentativa de “interromper os discursos ocidentais da modernidade, através dessas narrativas deslocadoras, interrogativas do subalterno ou da pós-escravidão e das perspectivas crítico-teóricas que elas engendram”. Para isso, propõe outro “lugar de enunciação híbrido” – o *entre-lugar*, um lugar de fronteira, onde algo começa a se fazer presente, indo além das narrativas originárias, iniciais.

Um retorno às fontes dos “subalternos”, parece, à primeira vista, um debate, que une a Etnocenologia às Ciências Sociais, e traz um deslocamento espacial comum, procurando valores em “acontecimentos imperceptíveis, em signos aparentemente sem significado nem valor – vazios e excêntricos – em acontecimentos que são exteriores aos ‘grandes acontecimentos’ da história. (BHABHA,1998, p.335).

Considerando a prática espetacular do bumba-meu-boi como uma prática não especificamente profissional no campo das Artes, faz-se necessário, partindo da lição primeira da Etnocenologia, suspeitar de teorias que a justificam e a comparam com às advindas do teatro ocidental, tendo como referência primeira a do teatro grego ou a de teatros medievais, e ir em busca de referências locais a partir dos conceitos das culturas que a produziram.

1.3. Antropologia da Performance: atenção ao *metateatro* da vida cotidiana

As recentes formulações da Antropologia da Performance, que estabelece analogias entre drama e vida social trazem Erving Goffman e Vitor

Turner como representantes desse processo de reflexão sobre o ator social no cotidiano e suas representações *extracotidianas*.

A abordagem de Turner difere da de Erving Goffman, uma vez que esta se refere ao teatro da vida cotidiana, aproximando-se mais das analogias com o jogo, onde “a vida não passa de uma tigela de estratégias”³¹; (GEERTZ, 2002, p.42); enquanto Turner “procura focar os momentos de interrupção, os instantes extraordinários, ou seja, o teatro desse teatro, o metateatro da vida social” (DAWSEY, 2005, p.21).

Nos estudos sobre o bumba-meu-boi no Maranhão (Prado, 1977; Canjão, 2001; Carvalho, 2005) e sobre carnavais no Rio de Janeiro (Da Matta, 1977) destacam conceitos como *liminaridade* e *communitas* com base nas teorias do *rito* e da *performance*, inauguradas por Turner.

Liminaridade e *communitas* são conceitos centrais nas teorias do *rito* e da *performance*, elaborados por Turner para os estudos sobre drama social. Turner (1974, p. 116) se baseia no modelo criado por Van Gennep, no qual mostra que “todos os ritos de passagem³² ou de ‘transição’ caracterizam-se por três fases: separação, margem (ou ‘limem’, significando ‘limiar’ em latim) e agregação”. Para Turner a *liminaridade* “frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero” (p.117) e *communitas* é a “sociedade considerada como um *comitatus* não estruturado ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade, ou mesmo comunhão de indivíduos iguais” (p.119)

³¹ Geertz faz duras críticas ao tratamento que Goffman faz das Representações do Eu na Vida Cotidiana, à sua maneira de usar “imagens de jogos em praticamente tudo que consegue agarrar” onde só os “bons jogadores” prosperam. (GEERTZ, 2002, p.41)

³² “ Ritos que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social de idade” (VAN GENNEP apud TURNER, 1974, p.116)

Nos estudos antropológicos sobre o bumba-meu-boi, têm-se a ênfase num tempo que difere do cotidiano, que instaura uma nova ordem, em que se encontra o bumba-meu-boi enquanto “uma manifestação social coletiva, simbólica, que circunscreve durante um período de tempo ritualizado (...) uma vivência da dinâmica dos ritos de passagem” (CANJÃO, 2001, p.104).

Também atento aos momentos extraordinários e de interrupções do cotidiano, John C. Dawsey (2005,p.30), repensando a Antropologia da Performance, em seu ensaio intitulado “O Teatro dos ‘Bóias-Frias’, foca, desta vez, as “carrocerias” e “canaviais”, como “palcos de um metateatro cotidiano”, com uma “espécie de assombro em relação a um cotidiano agora estranhado”.

Na análise do cotidiano estranhado das “carrocerias” e “canaviais”, Dawsey aproxima-se do “efeito de estranhamento” (*Verfremdungseffekt*) que Bertolt Brecht buscava no teatro, com o objetivo de impedir a naturalização do cotidiano, valorizando a *performance* e a teatralização, em que a performance social é vivida como performance estética³³.

O efeito de estranhamento proposto por Brecht permite *desnaturalizar* os acontecimentos. Deixando de serem evidentes, naturais, estes passam a exigir explicações, possibilitando ao espectador uma “crítica fecunda, dentro de uma perspectiva social” (Brecht, 2005, p.97). Brecht luta contra o *ilusionismo* e a *identificação* no teatro, sobretudo aquilo que impeça a reflexão e o pensamento crítico. Para tanto, uma representação, ao invés de buscar a identificação da expressão e ação da personagem apresentada, deverá

³³ Rubens Alves da Silva chama atenção para a distinção estabelecida por Turner no escrito originalmente intitulado “The Anthropology of Performance”, entre as “performances sociais” (ritos como as peregrinações religiosas e/ou “dramas sociais” – a exemplo das insurreições) e as “performances estéticas”, tais como os “dramas estético-teatrais” (SILVA, 2005,P.42)

utilizar recursos de *distanciamento* como: “1. recorrência à terceira pessoa; 2. recorrência ao passado; 3.intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários.” (BRECHT, 2005, p. 107)

Na relação que faço entre teatro e antropologia, o efeito de estranhamento (ou distanciamento) brechtiano constitui-se como um princípio de encontro entre ambas as áreas de conhecimento, embora se difiram quanto aos seus objetivos. Para Brecht, enquanto homem de teatro, profundamente ligado aos problemas de ordem histórico-político-econômico-sócio-cultural, o efeito de *estranhamento* é fundamento da arte de representar, e propõe uma *distância* entre o *ator-personagem-espectador*, evidenciando a possibilidade de reflexão sobre os próprios atos.

1.4. Estranhar para Compreender

Tudo entreguei ao assombro
Mesmo o mais familiar.
Que uma mãe deu peito ao filho
Isto relatei como algo que ninguém acreditará.
Que o porteiro bateu a porta ao homem morrendo de frio
Como algo que ninguém jamais viu. (BRECHT, 2000, p.250)

Entregar ao assombro, o familiar, como pensou Brecht, não constitui uma ação especificamente teatral. É também, como afirma Da Matta (1978, p.28), “uma fórmula” utilizada pelos etnólogos que segue um percurso contrário ao de *transformar o exótico em familiar*, que, por sua vez, corresponde ao procedimento no qual o etnólogo adquire familiaridade com uma cultura diferente da sua, mediante viagens e deslocamentos. O outro percurso, no sentido de *transformar o familiar em exótico*, corresponde ao momento em que o etnólogo volta-se para a própria sociedade, estranhando alguma regra social familiar.

Gilberto Velho (1978, p. 132) insiste no caráter relativo da distância das duas noções, da de *familiar e do exótico*, e reflete sobre a possibilidade que a comunicação de massa traz ao tornar mais familiares os “indivíduos, situações, grupos de outras sociedades e culturas” do que as “muitas facetas e aspectos de nosso meio”.

De certo modo, *familiaridade / exotismo, identificação / distanciamento* são relações constitutivas que determinam a forma de conhecer ou desconhecer algo.

O *estranhamento* dá a devida importância à arte da observação³⁴, sem, que, exclusivamente, esteja direcionado aos objetos *exóticos*. Pelo contrário, como diz Velho (1978, p.132):

De qualquer forma o familiar, com todas essas necessárias relativizações é cada vez mais objeto relevante de investigação para uma antropologia preocupada em perceber a mudança social não apenas ao nível das grandes transformações históricas, mas como resultado acumulado e progressivo de decisões e interações cotidianas.

Por serem habituais, os acontecimentos do cotidiano possuem um “cunho de naturalidade, distanciá-los é torná-los extraordinários” (Brecht, 2005, p.110). Nesse processo de *estranhar o familiar*, tornando possível confrontar “intelectualmente, e mesmo emocionalmente, diferentes versões e interpretações existentes a respeito de fatos e situações” (Velho, 1978, p.131), reflito novamente sobre meu objeto de estudo: *As Representações Cômicas no Bumba-meu-boi do Maranhão*.

³⁴ Gerd Bornheim, em seu livro “Brecht, a Estética do Teatro”, cita o poema intitulado “Discurso aos operários atores dinamarqueses sobre a arte da observação”, e numa lição sobre esta arte, que segundo o dramaturgo, deve ser apreendida, escreve: “O importante não é como te parece, e sim o que viste e o que mostras. Digno de saber é aquilo que sabes. Serás observado para ver se bem soubeste observar.” (Brecht apud Gerd Bornheim, 1992, p. 260)

Por ser atriz e maranhense, o universo do **teatro cômico e o Bumba-meu-boi** são, de certo modo, familiares pra mim e conhecê-los ou desconhecê-los impõe uma distância apropriada das situações; é o *estranhar* para compreender, *desnaturalizando* os fatos para buscar explicações.

Gostaria de aqui destacar o *distanciamento* ou *estranhamento* enquanto um recurso metodológico utilizado tanto por atores quanto por etnólogos, pontuando semelhança e diferença. Distinto é o fim para que servem nas duas áreas: para o trabalho do ator no palco e para o trabalho do etnólogo na etnografia; como semelhança, destaque para o “gesto de mostrar³⁵”, de mostrar a personagem, a ação, um pequeno gesto ou um grande acontecimento. Mostrá-lo como sócio-histórico e transitório, no lugar de mostrar tais gestos como naturais ou mesmo rígidos.

Na concepção ampla do termo, estranhar abrange tanto o *familiar* quanto o *exótico*, mas sempre na intenção de compreender atitudes e comportamentos humanos: estranhar para compreender a *piscadela*, citada por Geertz, enquanto *ação simbólica* ou estranhar para compreender o gesto da Mãe Coragem³⁶, anunciada por Brecht, enquanto um *gestus social*³⁷ de ganância.

Geertz (1989, p. 20-21) vê o “comportamento humano como ação simbólica”, e diz que o que devemos indagar sobre a *piscadela burlesca* é “qual é a sua importância: o que está sendo transmitido com a sua ocorrência

³⁵ Sobre o “gesto de mostrar” Brecht (2000, p.241) escreve o poema “O Mostrar deve ser Mostrado”.

³⁶ Mãe Coragem, personagem da obra teatral de Brecht “Mãe Coragem e seus filhos”: comerciante que vive da guerra, morde a moeda para conferir a legitimidade desta, mostrando nesse gesto a ganância e o zelo financeiro que acaba por tirar-lhe todos os seus filhos.

³⁷ Assunto que tratei com empenho em minha pesquisa monográfica intitulada “Gesto Teatral e *Gestus Social*: uma Análise Estética”, apresentada em 2000, para obtenção do título de graduação em licenciatura em Artes Cênicas.

e através da sua agência, seja ela um ridículo ou um desafio, uma ironia ou uma zanga, um deboche ou um orgulho.”

Brecht utiliza a categoria *gestus social* para revelar atitudes humanas (opressão, dominação, poder, humilhação....) enfocando o caráter social de cada gesto ou do conjunto de gestos.

O conceito de *ação simbólica* e *gestus social* trazem ambos os significados alimentados por ideais e atitudes reais, mostrando que tudo no palco e na vida é significativo. Os homens no palco e os homens na vida real realizam ações – verbais e corporais - para dar significância ao objeto, ao gesto; o significado é fruto de uma teia de relações compostas por elementos objetivos e subjetivos que cercam o indivíduo e seu grupo social.

No universo do **Bumba-meu-boi** os significados podem ser analisados, a partir dos conceitos de **mito, rito e imagem**, conforme destaca Cavalcanti (2006, p. 74) referendando as lições de Vernant, Mauss e Levi-Strauss, ao afirmar que “estas noções ajudam a apreender níveis de realidades distintos no folguedo do boi”. O folguedo do boi é descrito, por Cavalcanti, como um grupo humano que adquire comportamento simbólico ao brincar ao redor e dentro de um **boi artefato que baila, morre e ressuscita**.

Numa classificação imediata, os **ritos** estariam no plano das ações, os **mitos**, das narrações e as **imagens**, da figuração. Para melhor compreensão destas categorias no Bumba-meu-boi, apresento, no capítulo que se segue, uma reflexão teórica sobre **mito-rito** nas Ciências Sociais, estabelecendo relação com a pesquisa em questão.

2. UMA REFLEXÃO TEÓRICA

2.1. Pensando o Mito nas Ciências Sociais

O estudo do mito nas Ciências Sociais ganha espaço quando se encontra a possibilidade de se pensar o homem e seu meio através da análise de suas narrativas mitológicas. A necessidade de ordenação do mundo, de relatar fatos acontecidos na realidade, de explicar acontecimentos que estão longe de serem explicados pela lógica cotidiana, de minimizar os medos e o terror ou simplesmente a necessidade de expressar sentimentos como amor, ódio ou vingança, são algumas das justificativas, encontradas por diversos teóricos³⁸ do assunto, para a existência e permanência de mitos na humanidade.

O mito reside na esfera da simbolização, da metáfora, do representar “uma coisa por uma outra coisa”, da pura capacidade de abstração, que habita o plano do imaginário, desvalorizado por muito tempo por duas filosofias, conforme afirmação de Durand (2004, p.14): “o cientificismo (doutrina que só reconhece a verdade comprovada por métodos científicos) e o historicismo (doutrina que só reconhece as causas reais expressas de forma concreta por um evento histórico)”.

Para Lévi-Strauss (2000, p.18) “a separação real entre a ciência e o pensamento mitológico, ocorreu nos séculos XVII e XVIII”, na crença de que a ciência só podia existir “se voltasse costas ao mundo dos sentidos” virando-se, assim, “contra as velhas gerações do pensamento místico e mítico.”

³⁸ Lévi-Strauss (1976), Durand (2004), Sebag (S/d), Eliade (2003).

Segundo Horkheimer e Adorno (1985, p.21), no “trajeto para a ciência moderna, os homens renunciaram ao sentido e substituíram o conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade”. Era o desencantamento do mundo no programa do esclarecimento, onde a “meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber”.

O mito fora, por muitas vezes, relegado como ciência e aceito como produto da loucura, do irracional, do sonho. Lévi-Strauss, na tentativa de descobrir se havia algum tipo de ordem por detrás da aparente loucura e desordem do mito, lançou mão de estudos para responder a questão seguinte: por que “esses mitos, aparentemente arbitrários, se reproduzem com os mesmos caracteres e segundo os mesmos detalhes, nas mais diversas regiões do mundo”? (Lévi-Strauss, S/d, 239)

Lévi-Strauss chegou ao que ele mesmo viria chamar de *mitemas*, que seriam as grandes unidades constitutivas, que só admitem função significante sob a forma de combinações de *feixes de relações*. Estabeleceu, desta forma, um **método de análise do mito**, utilizado por inúmeros antropólogos e criticado por tantos outros. Críticas, quanto à lógica binária (Duran, 2004, p.60) - ainda presente em sua metodologia chamada de estruturalista; quanto à descentralização do antropólogo em relação à sua cultura (Sebag, S/d, p196); quanto à falta de análise no nível da afetividade, das emoções e do subjetivismo. Críticas que são recorrentes nas leituras de seu método, porém, como afirma Duran (2004, p.60): “nem por isso este método deixa de ser a propedêutica indispensável para qualquer tratamento do mito”.

Desta forma, a Antropologia encontrou no mito a possibilidade de reconhecer sistemas de classificação e de ordenação de diversas sociedades

por meio de suas narrativas. A abstração e a simbolização foram, enfim, reconhecidas como capacidades intelectuais nobres do pensamento humano e o homem foi visto como ente simbólico e o simbólico visto como produto de um pensamento não diluído pelo raciocínio.

Se existe uma lógica, organizada de forma sistemática, tentando resolver problemas, pensa-se então, qual a relação do mito com a sociedade, ou antes, qual a relação do mito com o sujeito, homem?

O que é contado - a narrativa mítica - é produto do próprio homem, de sua experiência com o meio. Dessa forma, o mito acha-se em relação ao sujeito, seja para contá-lo, seja para organizar a história – o enredo. Sobre o mito em relação ao sujeito, tem-se a afirmativa dada por Lucien Sebag (S/d, p.207), que nos diz: “por um lado, os seres que intervêm na narrativa não são mais do que o significante contingente de um significado que se situa num outro nível; por outro, é a história desses seres que o mito conta”.

Para Horkheimer e Adorno (1985, p.22) “todas as figuras míticas podem se reduzir ao mesmo denominador, a saber, o sujeito”, o homem estaria no centro das relações. Pensar o mito seria também pensar o homem e suas relações de poder³⁹.

Lévi-Strauss concentrou seus estudos acerca da estrutura do mito, não a partir da performance do contador, narrador, e nem a partir da literatura na forma estética em que é apresentada, e sim, na história que é contada, por isso, para ele não importa qual a versão do mito a ser escolhida para a análise, pois “não existe versão verdadeira, da qual todas as outras seriam cópias ou ecos deformados. Todas as versões pertencem ao mito”(LÉVI-

³⁹ Adorno e Horkheimer utilizam-se de uma narrativa de Homero para pensar o entrelaçamento de mito, dominação e trabalho na *Dialética do Esclarecimento*.

STRAUSS, S/d, p.252). Porém, ele nos ensina ser necessário recolher mais de uma versão, para então fazer comparações, e chegar aos grandes temas.

Grandes temas do pensamento mítico: **mancha, culpabilidade, pecado, morte, vida**, ganham seu valor na ordenação de variados conteúdos, que acabam por encontrar-se em relação ao sujeito, onde, divididos por acontecimentos, por meio de frases curtas sob a forma de cartões, na análise estrutural do mito, “percebe-se, então, que cada cartão consiste na atribuição de um predicado a um sujeito” (LÉVI-STRAUSS, S/d, p. 243).

O seu método estruturalista, para análise das representações míticas, consiste em três regras expostas da seguinte forma:

1. Um mito não deve ser jamais interpretado em um só nível. Não existe explicação privilegiada, pois todo mito consiste em relacionar vários níveis de explicação.
2. Um mito não deve jamais ser interpretado isoladamente, mas em sua relação com outros mitos, os quais tomados conjuntamente, constituem um grupo de transformação.
3. Um grupo de mitos não deve jamais ser interpretado isoladamente mas com referência: a) a outros grupos de mitos b) à etnografia das sociedades donde provém. (LÉVI-STRAUSS, 1993, p.74)

O método estrutural de análise das narrativas mitológicas, formulado por Lévi-Strauss, teve como fundamento o estudo morfológico dos contos desenvolvidos por Vladimir Propp que buscava estudar os contos de fadas, segundo às partes que o constituem e suas relações entre si e com o todo. Propp reconheceu no conto *grandezas variáveis* e *grandezas constantes*. Identificou como *variáveis* os nomes e os atributos das personagens nos contos de fadas e como *constantes* as suas funções.

Lévi-Strauss (1993, p.133) diz ser Propp merecedor de devoção pelas suas descobertas, tais como:

A noção de ‘situação inicial’; a comparação de uma matriz mitológica às regras da composição musical; a necessidade de uma

leitura simultaneamente 'horizontal e vertical'; a utilização constante da noção de grupo de substituições e de transformação para resolver a antinomia aparente entre a constância da forma e a variabilidade do conteúdo; o esforço – pelo menos esboçado por Propp – para reduzir a especificidade aparente das funções a pares de oposição; o caso privilegiado que oferecem os mitos à análise estrutural; enfim e sobretudo a hipótese essencial de que existe, estritamente falando, um único conto e que o conjunto dos contos conhecidos deve ser tratado como 'uma série de variantes' relativamente a um tipo único.

Embora os estudos de Propp estejam relacionados à análise dos *Contos Maravilhosos*, Levi-Strauss estende-os aos estudos dos mitos acreditando, assim como Propp, que “o conto de fadas, reduzido à sua base morfológica, é assimilável a um mito” (Levi-Strauss apud Propp, 2004, p.133), embora reconheça que inúmeras sociedades percebam os dois como gêneros distintos.

Mircea Eliade nos diz que “o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas complementares” (2004, p.11). Relaciona o mito com o sagrado e distingue conto e mito, fundamentado na noção que tem os indígenas (por ele estudado) sobre estas categorias, sendo mito, para eles, “histórias verdadeiras”, contadas em tempo sagrado e contos como “histórias falsas”, contadas a qualquer momento. O primeiro comporta personagens sobrenaturais, entes sagrados e o segundo, heróis ou animais miraculosos.

Lévi-Strauss (2004,134) enumera uma dupla diferença de grau entre os gêneros: diz ser o conto, construído sobre oposições mais fracas (locais, sociais ou morais) do que as do mito (cosmológicas, metafísicas ou naturais), e também afirma ser o conto o mais arbitrário numa comparação com o mito.

Propondo uma análise da história do “Desejo de Catirina”, tomando-a como um “mito na acepção estrutural do termo”, Cavalcanti (2006), em seu

ensaio “Tema e Variantes do Mito: sobre a morte e a ressurreição do boi”, elege uma versão de referência e incorpora elementos das demais variantes (nove ao todo) e identifica as fases de um rito de passagem: *separação*, *liminaridade*, *reagregação*, seguindo uma análise a partir do método proposto por Levi-Strauss: “desdobrando as narrativas em *mitemas*, seqüências e códigos, trabalhando nos planos sintagmático e paradigmático.”(p.77)

Nessa perspectiva, analisa primeiramente quatro *mitemas*: 1. fazendeiro presenteia filha com o boi 2. fazendeiro confia o boi ao vaqueiro (*mitema* oculto – vaqueiro cuida do boi) 3. esposa grávida do vaqueiro deseja comer a língua do boi 4. vaqueiro mata o boi. Em sua análise, identifica as variáveis nos atributos das personagens nas mais diversas versões e em seguida identifica algumas *grandezas constantes* através das funções que cada personagem desempenha na história.

Cavalcanti (2006, p.86-87) continua a sua análise destacando mais duas seqüências da trama: segunda seqüência: no mato e de volta a fazenda (5.fazendeiro busca o boi e descobre o crime; 6. vaqueiros fracassam em capturar Pai Francisco; 7. índios capturam pai Francisco; 8. Fazendeiro pune / ameaça punir Pai Francisco); terceira seqüência: da fazenda à festa (9. fazendeiro condiciona perdão de Pai Francisco à ressurreição do boi; 10.vaqueiro chama médico / vaqueiro chama padre / vaqueiro chama pajé; 11. boi ressuscita em festa)

Cabe neste momento destacar uma problemática que surge sobre a relação do método de análise e pesquisa do mito por parte do pesquisador-antropólogo, colocando a análise estrutural do mito em relação e em oposição à hermenêutica.

A hermenêutica e a estrutural são duas maneiras de pensar o mito, colocadas por Lucien Sebag (s/a, p.195) no texto “O mito: código e mensagem”. Coloca como referência a posição do observador-sujeito, que na análise estrutural pressupõe a sua descentralização em relação à cultura e que na análise hermenêutica o apresenta situado numa tradição, cuja história é um segmento desta, cujo sujeito se compreende na sua realidade presente e se interpreta para manter viva essa mesma tradição.

A tradição intelectualista, segundo Oliveira (1997), quando cruzada com a perspectiva sincrônica, da qual faz parte Lévi-Strauss, dissocia o homem de qualquer historicidade, e quando cruzada com a perspectiva diacrônica, com destaque para Geertz, defende a contextualização do pensamento. Essas duas formas de analisar o mito podem, portanto, ser complementares, sem excluir uma ou outra, numa relação de procura tanto da objetividade do método estrutural, quanto da relação com a tradição e contexto.

Quando Lévi-Strauss parte para a comparação do material bibliográfico publicado pelo antropólogo, com outro publicado pelo índio, chega a um problema para a disciplina: “onde acaba a mitologia e onde começa a História”, num momento de “História sem arquivos” em que a tradição verbal aparece ao mesmo tempo com a História real. Será que acontecimentos, que se repetem nas várias versões poderiam ser fatos históricos dentro de um mito? E assim chega à conclusão de que “a oposição – oposição simplificada entre Mitologia e História que estamos habituados a fazer – não se encontra bem definida, e que há um nível intermédio”(LÉVI-STRAUSS, S/a, p.61).

A ruptura com a dicotomia mito e realidade social é sugerida por Sebag (S/d, p.192), tendo como referência a concepção de mito enquanto concepção simbólica, contendo alguma verdade moral e religiosa; “numa perspectiva diacrônica, o mito não será apenas efeito, resultado, mas causa, visto que as ações futuras trarão sua marca”.

2.2. Mito, Rito e Realidade Social

Na crença de que “o elemento mitológico que ainda compreendemos mal é demasiado forte para que possamos abstraí-lo” Marcel Mauss (1984, p.59) utiliza narrativas míticas para compreender determinados aspectos encontrados nos *sistemas de prestações totais*.

Marcel Mauss faz uso da literatura mitológica organizada por Boas e seus colaboradores na *Jesup Expedition*, entre outros, para seus estudos sobre a dádiva e o sistema de trocas denominado *potlatch* – fenômeno religioso, mitológico e xamanístico.

No mito de *potlatch*, em *Bogora*, ele reconhece a relação espiritual de contratos e trocas no mito que narra a história de dois xamãs. Estes travam uma luta, após um diálogo, em que trocam entre si as facas e os colares mágicos, espíritos, corpos, mas não conseguem voar com perfeição, pois esqueceram de trocar os braceletes (p.63); no mito de *Haiyas*, Mauss vê a possibilidade de estudar o jogo como uma forma de *potlatch*: “*Haiyas* perde a face no jogo e morre por isso. Suas irmãs e sobrinhos põem luto, dão um *potlatch* em revide e ele ressuscita” (p.99); num mito *tsimshian*, Mauss reflete

sobre a obrigação de convidar e a ofensa que consiste em esquecer alguém - mito que narra a história da pequena lontra, filha de uma princesa, assassinada pelo Chefe não convidado, que, involuntariamente culpado, leva ao chefe avô toda a espécie de presentes.

Da mesma forma como faz com o mito, Marcel Mauss faz com o rito, na perspectiva de relacionar realidade social e magia. A relação entre magia, ciência e arte tem espaço de discussão nas Ciências Sociais, quando, percebe-se que as ações e representações dos povos ditos anteriormente “primitivos”, não são somente determinadas por necessidades utilitárias – concepção de Malinowski -, nem determinadas somente pelas representações místicas e emocionais – concepção emocional ou afetiva de Lévy-Bruhl. Todavia, também são determinadas “por uma necessidade ou um desejo de compreender o mundo que os envolve, a sua natureza e a sociedade em que vivem” e que “para atingirem este objetivo, agem por meios intelectuais, exatamente como faz um filósofo ou até, em certa medida, como pode fazer e fará um cientista” (LÉVI-STRAUSS, 2000, p. 30-31) – concepção de Lévi-Strauss, a qual concorda Vitor Turner: “Lévi-Strauss está certo quando acentua que *la pensée sauvage* tem propriedades tais como homologias, oposições, correlações e transformações, as quais são também características do pensamento requintado.” (TURNER,1974,p.35)

A dicotomia existente entre ciência, magia e religião foi aos poucos vista na forma horizontal, nas Ciências Sociais, como conseqüência da eliminação da dicotomia entre “primitivos” e “civilizados”, conforme alude Turner (1974, p.15): “em matéria de religião, assim como de arte, não há povos ‘mais simples’, há somente povos com tecnologias mais simples que as

nossas. A vida ‘imaginativa’ e ‘emocional’ do homem é sempre, e em qualquer parte do mundo rica e complexa.”

O que ainda não é um consenso nas Ciências Sociais é o rompimento da dicotomia rito e mito, que por inúmeras vezes causou embate entre ritualistas e mitólogos.

Embora Lévi-Strauss coloque os mitos e os ritos vinculados à idéia de *bricolagem*, partindo do concreto para o abstrato, a partir da reordenação de possibilidades já dadas, ainda remete-nos à dicotomia existente nas Ciências Sociais, que coloca o mito no campo da palavra, do discurso, das representações e o rito, no sentido do gesto, das relações sociais empíricas.

Há momentos, nos estudos sobre o tema, em que é aparente a supremacia do mito sobre o rito e em outros, a hierarquia do rito sobre o mito, conforme afirma Rocha (1999, p.35) quando diz que para a Escola do Mito e do Ritual o “mito nascia do ritual numa proporção bem maior que o inverso”. Lévi-Strauss (1993, p. 75) acredita que o rito traz implícito o mito, embora reconheça que “o mito e o rito não se reduplicam sempre”.

Desta forma, da dicotomia mito/rito não escaparam nem Lévi-Strauss e nem Mauss, ficando para Leach a tarefa de reduzir a distinção mito-rito, que “não distinguindo comportamentos verbais de não verbais”, em que ambos “estavam igualmente inseridos na ordem da mente humana” (PEIRANO, 2002, p.22), acabou por aproximar o ritual do mito, mas que, segundo Mariza Peirano (2002, p.23), “foi Vitor Turner, e não Leach, quem recebeu reconhecimento como especialista do estudo dos rituais”.

Utilizando um método inverso dos estudiosos que “passam a explicar rituais específicos como exemplos ou expressões de ‘modelos estruturais’ que encontraram nos mitos”, Turner (1974, p.20) procura primeiramente reconhecer como os *ndembos* interpretam seus símbolos, o que significam para eles os seus gestos estilizados, sua dança e canções que compõem os seus rituais⁴⁰. Turner (1974, p. 29) observa que “no contexto do ritual *ndembo*, quase todo objeto usado, todo gesto realizado, todo canto ou prece, toda unidade de espaço e de tempo representa, por convicção, alguma coisa diferente de si mesmo”.

Sem tentar estabelecer uma hierarquia ou supremacia de mito sobre o rito ou vice versa, compreendemos mito e rito numa relação de reciprocidade.

Desta forma, a manifestação do **bumba-meu-boi no Maranhão**, traz, na forma de apresentação da brincadeira, o **ritual** e o **mito** entrelaçados tendo o **boi** como elemento simbólico. O boi, ou o touro, expressão na mitologia significando “configuração do poder”, “arrebato irresistível”, “força ardente e opulenta”, relacionado à fertilidade, tem lugar de destaque na tradição grega onde:

Os touros indomáveis e ferozes, como os que Jasão atrelou, simbolizam o ímpeto desenfreado da violência. Trata-se de animais consagrados a Posídon, deus dos Oceanos e das tempestades, e a Dionísio, deus da virilidade fecunda e inesgotável. São igualmente símbolos dos deuses celestes nas mais várias religiões indo-européias, por força de sua fecundidade infatigável e anárquica como a de Urano”(BRANDÃO, 1997, p.35)

⁴⁰ Com esse pensamento, de compreender o significado dos símbolos a partir da idéia que as pessoas que a reproduzem tem deles, Turner é referência fundamental para a construção da disciplina Etnocologia, que une Teatro e Antropologia para análise de formas espetaculares, como já foi falado no capítulo I.

O touro aparece com freqüência em relação ao culto do deus Baco – Dionísio - ligado ao sacrifício. A dimensão simbólica do boi e seu sacrifício encontra-se presente tanto na mitologia grega quanto no ritual de matança do boi, como parte do ciclo da Festa em louvor a São João.

Na manifestação do bumba-meu-boi encontra-se o mito e o rito, inseridos em narrativas, que têm como conflito o desejo **de possuir o inconcebível**: o animal que simboliza tanto a fecundidade, quanto o poder. Animal cujo significado etnográfico determina riqueza e objeto de desejo do dominado.

O significado, na análise dos mitos, depende do contexto etnográfico, conforme lembra Levi-Strauss (1993, p. 152) quando afirma que para a realização de uma análise estrutural, torna-se necessário “isolar e comparar os diversos níveis em que o mito se situa: geográfico, econômico, sociológico, cosmológico”, pois “cada um destes níveis, assim como o simbolismo que lhe é próprio, aparece como transformação de uma estrutura lógica subjacente, mas comum a todos eles.”

Turner (1974) também nos dá uma lição quanto ao significado de cada elemento simbólico, afirmando a sua relação com algum elemento empírico de experiência.

Num plano, que permeia realidade social e imaginário, experiência e conhecimento científico, vale investigar sobre mitos que orientam a festa de bumba-meu-boi no Maranhão.

2.4. O ciclo mítico no bumba-meu-boi.

“A criação e a destruição são elementos conjuntos de toda estruturação social” (MAFESSOLI, 2005, p.120). Do nascimento à morte, o período de apresentação do Bumba-meu-Boi obedece, acompanha e celebra o ciclo mítico da vida, onde tudo que nasce, um dia morre, se renova, se transforma.

A morte e a vida se increvem numa visão cósmica da eternidade do mundo:

tudo é ressurreição no mundo: as lagartas ressuscitam como borboletas, uma raiz plantada ressuscita como árvore Há um fluxo contínuo, um impulso vital, uma atividade criadora que se constitui de minúsculas atitudes, das quais a libertinagem é um momento paroxístico. (MAFESSOLI, 2005, p. 81)

Embora este ciclo, **nascimento-morte-nascimento**, no bumba-meu-boi, seja interrompido ou alterado com frequência, devido a inúmeros fatores como: tempo, tradição, dinheiro; de uma forma ou de outra, os grupos de Bumba-meu-boi tentam adaptar-se às transformações contemporâneas, de forma a fazer cumprir o ciclo mítico de início e término da Festa, com morte ou sem morte.

Por conta da comercialização do bumba-meu-boi (que não se esgota no período junino, estendendo-se, atualmente a apresentações fora de época) muitos grupos prolongam a morte, ou até mesmo não mais a realizam.

A **festa de Morte** é simbolicamente o momento final do ciclo de festividade do bumba-meu-boi. Uma carga afetiva encontra-se nessa festa, onde o boi tem que morrer para que no próximo ano venha um melhor, como

explica seu Apolônio, dono do Boi da Floresta, em depoimento durante a Festa de Morte do Boi, em São Luís:

Ele tá morrendo representando o término da época junina. Terminou a festa junina que ele tanto brincou tanto dançou, então ele simbolicamente vai morrer e ressuscitar no próximo ano. Naturalmente ele brinca como qualquer animal da fazenda que nasce cresce e morre; e o boi não é diferente, ele é o mimo da fazenda ele é tudo de bom da fazenda, mas tem que morrer e a gente substitui por outro ... muito melhor ... assim como os jovens são melhores do que os adultos. (APOLÔNIO 25 / 09 /2005)

O princípio da renovação fundamenta todo um ritual que traz consigo a idéia de perfeição, onde “o enredo mítico-ritual da renovação periódica do mundo”, encontrado em diversos povos e aldeias e estudados por Mircea Eliade (2004, p.46), faz com que o “fato essencial não seja o fim, mas a certeza de um novo começo”(p. 72). Não há aí uma idéia pessimista de morte e de fim. Eliade afirma ainda que “por sua própria duração o mundo degenera e se consome; eis por que deve ser simbolicamente recriado todos os anos” e considera essa necessidade de renovar “como um problema fundamental da existência humana” (p.50).

Este fundamento está presente no bumba-meu-boi do Maranhão, afirmado nos ritos de batismo, “que se expressa no triunfo da ressurreição” (CANJÃO, 2001, p.199); de morte, “momento do sacrifício, onde se troca o passado pelo futuro” (CANJÃO, 2001, p.199), formalizado na gestualidade e na oralidade dos participantes – *baiantes*: “... venham ver novo conjunto / que este ano Lourenço fez/ também vem olhar de perto/ que é pra ver toada nova/ mando dizer para os outros /como as festa se renova” (toada de Zeca 10/09/2005).

O momento do Batismo (foto 2), momento festivo com traços de cerimônia religiosa, é o instante da bênção para o boi, que se estende para todo o grupo de *baiantes*, como uma forma de permissão e proteção para a jornada que se inicia.



A **Festa de Morte do Bumba-meu-boi**, de Seu Lourenço Pinto é composta de várias etapas. Irei ressaltar quatro etapas significativas para a análise do mito: a) Pela última vez, é realizada a apresentação completa do bumba-meu-boi: da reunida à despedida, com apresentação da(s) comédia(s) do ano. b) Já no amanhecer o boi é escondido em uma casa no Centro de Santa Helena, onde também já estava escondido o mourão⁴¹. c) No cair da tarde os *baiantes* saem de Morada Nova até o centro de Santa Helena, em busca do boi e do Mourão. As toadas nesse momento falam da morte e da tristeza da perda:

⁴¹ Mourão é um mastro, tronco de árvore, enfeitado com papeis coloridos, balões..., que será utilizado para amarrar o boi-artefato e realizar sua morte simbólica

“vaqueiro eu vou deixar de brincar boi/ porque já chega tanto sofrer / mas eu não sei se é destino ou sorte / mas da morte ninguém pode se esconder”; d) após encontrado, o boi é levado para o terreiro onde será fincado o mourão para a sua morte simbólica. Nesse caminho, várias vezes, ele foge da morte e corre em disparada, sendo seguido por crianças, *baiantes*, até que o vaqueiro o alcança novamente (Foto 3), quando enfim, é amarrado no mourão, pelo *palhaço* (Foto 4): “nesse momento entristeceu meu coração/ porque eu vi o magarefe com a sua faca na mão/ laçou minha linda prenda e matou ele no mourão,”(toada de João Damaceno)

Um dos bois da brincadeira é morto simbolicamente com seu sangue representado no vinho e o outro é leiloado, também de forma simbólica, onde cada um da assistência ou os próprios *baiantes* oferecem um valor mais alto para a prenda.

Após toda a representação ritualística da morte do boi há sempre festa no barracão, *reagge* ou “pau furado” (conjunto musical com instrumento de sopro), para comemorar o final do ciclo festivo.

Esse final é também um recomeço, pois a festa possui um “poder revigorante”, como nos fala Perez (2002, p.25): “vivemos na recordação de uma festa e na expectativa de outra.”

O *princípio da renovação* constitui-se, desta forma, fundamento do bumba-meu-boi, orientando ritos, e sendo, por vezes, dramatizado de forma cômica nos *autos, matanças, comédias ou palhaçadas*. Assim como a cada ano apresentam-se novas toadas, apresentam-se, também em Morada Nova, comunidade de Santa Helena, novas comédias que sempre se espera serem melhores que as do ano anterior.

O enredo dos **dramas cômicos** demonstra ser apresentado tendo como fundamento o *princípio da renovação*, no instante em que “o boi tem que ser roubado que é pra vim um outro mais bonito com outro couro” (Lourenço Pinto 09/09/2005).

A **perda e a recuperação de um boi especial**, a morte, a vida e o *princípio da renovação* são representados de forma simbólica no mito e no rito metaforizados na festa.

2. 4. Espaço, Tempo, Experiência e a Arte da Memória

Em primeira instância, o mito precisa do sujeito para se fazer existir, do narrador, do homem que conta e reproduz o mito pela oralidade ou pela gestualidade. A narrativa é um meio artesanal de comunicação, que segundo Benjamim, está em vias de extinção. No trabalho manual e artesanal, a narrativa flui espontaneamente no ritmo do trabalho. Se pensarmos a narrativa não na produção manual e sim na produção industrial, não acharemos mais tempo para narrar, o homem reduz e abrevia a narrativa até não contar mais.

E quem conta? Como conhecimento tradicional, ainda podemos encontrar narradores em todo canto do mundo: nas aldeias, nos quilombos, nas comunidades rurais. Também encontramos outros tipos de narradores no mundo moderno, os profissionais, que trabalham contando histórias, os artistas, os professores, os bibliotecários, os empresários, os catequistas, os políticos e por que não dizer os pais e avós, que de uma forma ou de outra, mantêm vivo esse ofício.

O narrador, como sujeito que conta, que pertence a uma determinada sociedade, que parte de uma área cultural maior, de um continente, que tem na experiência e na oralidade as fontes do seu saber, é figura de destaque no escrito de Benjamin (1994, p.199), que privilegia o narrador arcaico dividindo-o em dois grupos: *camponês sedentário* – aquele que conhece suas histórias sem sair do seu local – e *marinheiro comerciante* – aquele que viaja e tem muito que contar.

Importa salientar que o que é contado - a narrativa mítica - é por sua vez, produto do próprio homem, de sua experiência com o meio. Dessa forma, o mito encontra-se em relação ao sujeito, seja para contá-lo, seja para determinar a história – o enredo. Perguntamos: quem são os contadores de histórias das narrativas do bumba-meu-boi e qual a sua posição em relação à não apresentação dos dramas cômicos nas festas de bumba-meu-boi no Maranhão?

Como já falado anteriormente, atualmente, é caso raro assistir às representações cômicas na ilha de São Luís. Desta vez vamos investigar o seu desaparecimento, a partir das memórias de seus protagonistas, recortadas em entrevistas⁴², e de depoimentos extraídos do livro **Memórias de Velhos, Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense** (MARANHÃO, 1999. Vol. V), que traz nove entrevistas com brincantes de bumba-meu-boi:

Com os arraiais, o auto vem deixando de ser apresentado, porque o boi tem o compromisso com vários arraiais, com hora marcada. O auto, que é lindo, e a beleza do boi de Zabumba, estavam nele”. (Maria Lúcia, p.27)

Agora estou sentindo, que se não tentar resgatar, o auto do Bumba-meu-boi vai acabar. Os Bois que estão na vitrine hoje, os mais

⁴² Entrevista com seu Betinho, pai Francisco da Fé em Deus, São Luís, Ma, realizada em outubro de 2005 e com Seu Lourenço Pinto, Santa Helena, MA.

organizados e que ganham dinheiro, são o Boi de Orquestra e o Boi da Ilha, mas eles não fazem auto. Nunca vi um Boi de Orquestra fazer comédia.” (Zé Olhinho, p.113)

Ultimamente não acompanho ninguém, mas acho que o único boi que faz auto completo é o de zabumba.” (Alauriano C. Almeida, p.78)

Se o Boi não tem auto a brincadeira não tem história” (Antero Viana,p.26)

O anúncio e a preocupação com o fim do *auto* nos remetem às palavras de Walter Benjamin sobre o *fim da arte de contar*. Para o filósofo alemão *a arte de contar* torna-se cada vez mais rara porque “ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna”. (GAGNEBIN *in* BENJAMIN, 1994, p. 10).

Sobre essas condições necessárias para a transmissão de experiências, Gagnebin (*in* BENJAMIN, 1994, p. 10-11) destaca: a) a experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte; b) o ritmo do trabalho artesanal deve ser o tempo apropriado para contar; c) a sapiência prática deve consistir na transmissão de um saber.

Para Benjamin (1994, p. 198), o declínio e a degradação da *experiência*, que passa de pessoa para pessoa, fonte a que recorreram todos os narradores, acarreta o declínio das *formas tradicionais* de narrativa: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”.

Acerca dessas *ações da experiência* transmitidas de pai para filho, comunicadas aos jovens com a autoridade da velhice, Benjamin diz que estão em baixa. A geração do séc. XIX viveu a *pobreza da experiência*, porque “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a

experiência estratégica pela guerra das trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes”. (p.115)

Porém, segundo Hannah Arendt (2005, p.52-53) “nem as conseqüências do século XX nem a rebelião do século XIX contra a tradição provocaram efetivamente a quebra em nossa história”. Os homens, afirma, nem sempre foram conscientes do fato da tradição, identificando a idade como tal autoridade, com destaque para os romanos, quando adotaram o pensamento e a cultura da Grécia Clássica como sua própria tradição: “com eles ela veio, e após eles ela permaneceu o fio condutor através do passado e a cadeia à qual a nova geração, intencionalmente ou não, ligava-se em sua compreensão do mundo e em sua própria experiência”. Também o período romântico, merece destaque nos estudos de Hannah Arendt ao exaltar e glorificar a tradição, que, ao contrário de Benjamin, ela nos dá uma ponta de esperança quando diz: “o fim de uma tradição não significa necessariamente que os conceitos tradicionais tenham perdido seu poder sobre as mentes dos homens”.

Brincar Boi sempre foi uma prática tradicional passada de geração em geração, como nos fala Seu Betinho, brincante do boi da Fé em Deus “meu avô, era filho de feitor de senzala, minha vó, escrava. Ele sabia a história toda do bumba-meu-boi... Na família quando morria um, o outro substituía.” (Betinho 25/10/2005).

Seu Betinho, hoje diz ser um ex – Pai Francisco: “Tudo que eu tenho, eu devo a essa história. O que eu aprendi eu preservo. Eu respeito

demais... Aqui (São Luís)... não se faz matança-comédia, não se faz mais nada. Eu me sinto um ex Pai Francisco”.

A não apresentação do *auto* em São Luís, nos grupos de sotaque de *matraca*, segundo Carvalho (1995, p. 118), tem na questão financeira, juntamente com o fator tempo, um agravante, que nos remete à questão da tradição/modernidade nas manifestações culturais, fazendo-os cumprir “um número maior de ‘contratos’, que lhe rendam mais recursos financeiros para melhor proverem sua subsistência”.

Concordando com esse pensamento, Maria Lúcia (*in* Memória de Velhos, 1999) filha do seu Antero Viana - brincante e dono de Bumba-meu-boi de *zabumba* -, acrescenta também novos fatores que contribuíram para a não apresentação do *auto* na capital maranhense:

O desenvolvimento da cidade, a estilização da cultura, o surgimento de muitos arraiais, que foram se espalhando pela cidade, e até mesmo a insegurança do povo, que hoje não pode andar com segurança à noite pelas ruas, acabaram com as apresentações dos grupos nas portas das casas. (p.26)

Na questão tradição/modernidade na cultura popular, a discussão estende-se acerca da relação entre sociedade de massas e cultura. No momento em que “a sociedade começou a monopolizar a cultura em função de seus objetivos próprios, tais como posição social e status”, sociedade esta que “não precisa de cultura, mas de diversão”. A cultura passa então a ser consumida como qualquer outro bem de consumo, logo deve ser alterada para se tornar entretenimento, preparando-se para o consumo fácil, para isso devem ser reescritas, condensadas, reduzidas. O resultado, diz Hannah Arendt (2005, p.254-260), “não é a desintegração, mas o empobrecimento”.

Deste modo, percebe-se que há uma mudança de visão de mundo com o advento da modernidade, ocasionando mudanças e alterações na forma de apresentação e consumo da cultura cujos **fatores experiência, tempo, espaço e fator econômico** requerem atenção especial para a busca e reconhecimento das condições que contribuíram para a não apresentação dos dramas cômicos no bumba-meu-boi em São Luís.

Neste momento, objetiva-se pensar sobre o **anúncio do fim do *auto do bumba-meu-boi*** à luz da filosofia de Walter Benjamin e da sociologia de Halbwachs. De que forma esses autores nos ajudarão a pensar sobre os fatores: **experiência, espaço e tempo** tendo como referência suas teorias sobre **Memória**?

Benjamin já anunciava o **fim da figura do narrador, da memória e das narrativas tradicionais**, num tempo em que se esgotavam as condições para as transmissões orais do saber, em prol do silêncio dos combatentes que voltavam dos campos de batalhas.

Ao mesmo tempo em que chamava atenção para o fim da *arte de narrar*, Walter Benjamin considerava fundamental preservar a *memória* daqueles que não têm lugar nos manuais de história, salvaguardando os seus testemunhos e depoimentos. Considerava ainda essencial conservar as experiências dos que narram e afirmava ser a “memória a mais épica de todas as faculdades”, tendo como sua musa a *reminiscência*, responsável por fundar “a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (BENJAMIN, 2004, p.211)

Também Halbwachs (2004,p.55), em sua teoria sobre a **Memória Coletiva**, nos deixou ensinamentos relevantes para este trabalho, dos quais

destaco a idéia de que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios”. Advindo da Escola Sociológica Francesa, Halbwachs dá a devida importância **à relação memória e grupo social**, ao afirmar que a memória de um indivíduo dá-se a partir do seu relacionamento com seus grupos de referência.

Nos depoimentos, destacados no início deste trabalho, estão presentes a idéia de grupo ao qual cada indivíduo pertence. As formas, sob as quais são divididos esses grupos no Maranhão acabam por definir o comportamento, lembranças e memórias dos indivíduos, perante outros grupos e o seu próprio.

Notam-se frases do tipo “nunca vi um boi de orquestra fazer comédia” ou “acho que o único boi que faz auto completo é o de zabumba”. *Zabumba, Orquesta, Matraca ou da Ilha, Pindaré ou Pandeirão, Cururupu ou Costa de Mão* são grupos convencionalmente divididos por sotaques e por muitas das vezes aceitos pelo meio intelectual e popular. Trazem diferenças no ritmo do toque, nos instrumentos, indumentárias e personagens. Cada indivíduo traz a idéia de *pertencimento* ao seu grupo de origem ou grupo atual do qual participa como brincante ou até mesmo enquanto assistência:

Existe muito bumba-boi neste Maranhão / nós temos boi de Orquestra de Matraca e Pandeirão / tudo isso que pertence esta nossa diversão / olha eu fico na Zabumba qual eu fui exercitado / e quanto eu vida tiver eu fico mandando o gado / vou pedir pra Jesus Cristo / pra ele me ajudar / quando eu tiver com 70 / se caso eu alcançar / que ele me dê saúde / para me poder brincar / minha gente eu sou devoto de meu senhor São João / idade de 12 anos que eu acompanho a função / já tô com 54 e nunca deixei de mão. (toada de João Damaceno Lopes, Santa Helena, MA)

A toada⁴³, de autoria de João Damaceno Lopes, brincante do bumba-meu-boi de zabumba, no município de Santa Helena, interior do Maranhão, traz referências ao seu grupo, “ao qual foi exercitado”, e a outros grupos “que pertencem essa diversão”. O sentimento de *pertencimento* a um grupo, o aprendizado específico de suas histórias, temas, toadas, bailados, toques, etc. são experiências transmitidas de geração a geração.

Cada um reconstrói sua memória a partir das referências que possuem com seus grupos de convivência, existindo uma disputa por legitimidades:

Na época do finado João Cância, chegamos a fazer a comédia completa; durou quase a noite toda. O João Cância era um mestre, um mestre mesmo. Até hoje não vi ainda uma pessoa para pular na roda com boi do jeitinho dele (...) eu aprendi muita coisa com ele: como chegar a porta, como fazer a apresentação, como sair... (MARANHÃO, 2004. Depoimento de Zé Olhinho, p. 112)

Cada qual irá lembrar da comédia de tempos passados evocando suas relações estreitas com os outros e com os diversos meios que estiverem ao seu alcance. Para Halbwachs (2004, p. 54) “existe as lembranças que evocamos à vontade e àquelas que nos fogem”:

As primeiras estão sempre ao nosso alcance, por que se conservam em grupos nos quais somos livres para penetrar quando quisermos, nos pensamentos coletivos com que permanecemos sempre em relações estreitas (...) As segundas nos são menos e mais raramente acessíveis, por que os grupos que as trariam a nós estão mais distantes.

E com a função significativa de lembrar, no universo do bumba-meu-boi, os velhos desempenham um importante papel, no instante em que “a partir de sua prática, de sua vivência, eles vem solidificar sua experiência” (CANJÃO, 2003, p.109).

⁴³ “Canção de bumba-meu-boi, às vezes feita de improviso” (MARANHÃO, 1999, p.210)

São eles muitas das vezes os narradores anônimos, representados na figura do narrador, identificados por Benjamin (1994, p. 198) como: “aqueles que ganharam honestamente a sua vida sem sair de seu país e conhece suas histórias e suas tradições”. Benjamin identifica dois grupos que se interpenetram, onde se encontram os primeiros mestres da arte de narrar, remetendo-nos às figuras do marujo como “aquele que viaja e tem muito que contar”, e a figura do camponês, “aquele que traz a sabedoria do passado, recolhido pelo trabalho sedentário”.

Os narradores dessa história são, na sua maioria, homens com mais de 50 anos, oriundos das camadas mais *simples e artesanais*⁴⁴, possuindo suas raízes no povo. Brincantes do bumba-meu-boi no Maranhão, revezam-se entre a capital e o interior, o que determina a narrativa e o desenrolar de suas lembranças.

A delimitação do espaço cidade-interior traz muitas diferenciações nas memórias de nossos narradores em relação às apresentações de dramas cômicos durante o festejo junino. O tempo da cidade difere do tempo do interior, assim como também são diferentes o tempo passado e o tempo presente.

“O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado”, diz Valéry (*in* Benjamin 1994, p.206) e desta forma “conseguiu abreviar até a narrativa”. As apresentações do bumba-meu-boi no Maranhão também foram abreviadas conforme depoimento de seu José Costa de Jesus (*in* Memória de Velhos, 1999, p. 173, vol.V):

⁴⁴ Para Benjamin “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (1994, p. 214)

O “guarnicê” é o chamamento do povo, dali para o terreiro; depois cantam-se “o lá vai”, a “chegada”, uma toada e, após faz-se o enredo da morte do boi. Antigamente era assim: quando terminava, cantavam-se mais duas toadas, de acordo com a casa, se pagasse mais. O “urrou”, “a despedida” e “arretira” a brincadeira demorava mais porque se fazia comédia. Aqui tinha um Pai Francisco, Zé Lézio, meu tio, que fazia uma comédia muito bonita, fora de série. A pessoa ria vendo as brincadeiras, porque o pai Francisco tem que saber fazer graça, tem que ser um palhaço. Fazia-se uma morte de boi bem feita.

O desaparecimento da comédia, em alguns grupos de bumba-meu-boi, acaba por incidir na problemática do tempo, sem esquecer que **espaço, tempo e experiência** são fatores que se entrecruzam, contribuindo para a realização ou não das comédias no bumba-meu-boi no Maranhão.

Porém, há lugares em que ainda é comum assistir a essas apresentações cômicas. Nesses espaços, determinados, por muitas vezes, **interior do Maranhão**, há uma organização comunitária centrada num trabalho mais “artesanal”, trabalho na roça, um tempo onde ainda se tem tempo pra contar, e sempre a preocupação: quem vai contá-las de novo? Pois, como acredita Benjamin (1994, p. 205) “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas.

2. 5. Seu Lourenço Pinto – um artista, derradeiro indivíduo

Em Santa Helena, município do Maranhão, Seu Lourenço Pinto, nascido em 1937, em São Raimundo, comunidade de Santa Helena, trabalhador rural, planta mandioca, arroz, milho, verduras, começou a brincar Boi quando tinha 12 anos e era *baiante* de chapéu de fita do Boi de Luis Maia e Malaquias, em Pau Pombo (Pinheiro-MA). Começou a brincar levado pelo

irmão, que era cantor⁴⁵ do boi, mas o seu desejo maior não era ser *baiante* de Chapéu de Fita, era fazer a matança: “Meu prazer era olhar a matança, pensava: se fosse eu, eu dizia assim...”

“Em São Raimundo”, continua a sua história:

coliguei no Boi de Zé Raimundo, quando vi ele fazendo comédia, queria fazer também, ele achou que eu não dava, que era distraído, ‘sonilêncio’ e não quis aceitar. Foi numa noite, depois que Raminho acabou a comédia, eu pedi o veste dele com uma máscara de borracha e ele me deu, ele ia embora pra Carolina. Escondi na sacola, botei no fundo da mala da velha. No caminho pra Pinheiro, com o Boi de Zé Ramos eu levei escondido as vestes sem ninguém saber. O 2º palhaço adoeceu e eu pensei: esse camarada não foi, quem sabe vai e cai pra mim. Logo pensaram: Cesário ficou doente ... e quiseram me experimentar. Eu já tinha tudo em mente, me deram o papel e roupa do rapaz, mas a minha era muito mais bonita, a máscara de borracha era novidade, de língua pra fora, mexia os olhos. No meu papel eu cheguei e me apresentei com aquela máscara muito importante e feiosa, primeira coisa que fiz foi salvar a assistência de Presidente Sarney e pedir aplausos pela 1ª vez que estava apresentando, dizia que apresentava no Circo, o primeiro bloco, o 2º quadrilha e fazia a marcação da dança. Dancei muito bonito. Botaram o apelido de Fofo. Quando passou a comédia todo mundo queria me conhecer ao vivo e eu me escondia. No segundo dia o companheiro tava bom, mas sabia que o meu trabalho era superior me falou pra ficar com o papel. Fiz como quem não queria, mas aonde, fiquei foi contente, tava ‘caqueando’ há dois anos...Daí eu que tinha que ficar dirigindo as comédia. Zé Ramos criava e eu dirigia. Depois de uns três, quatro anos ele desistiu e aí fui eu mesmo inventar, fazer e apresentar.

Depois de contar a sua história de vida, em como começou a ser *palhaço de comédia de bumba-meu-boi*, Seu Lourenço fala de algumas preocupações, de seus grupos de referências e de seus “adversários”, visto que, segundo ele, “a brincadeira é um concurso uma competição, só que não é chamado pra arraial, fica na voz do povo!”

Sobre seus adversários, destaca José da Hora, e diz: “tem vontade de chegar à minha posição, mas ainda não foi possível”. Também destaca Valdiná Barbosa, e ressalta: “Eles não me *panham* por que eles não tem mão

⁴⁵ O termo “cantador” é mais utilizado para a denominação dessa função, porém “cantor” é o termo utilizado por Seu Lourenço, no qual se justifica “dizem que o nome é cantador, mas sempre aprendi que era cantor e não consigo chamar de outro jeito”.

de obra, eu tenho filho, neto, mulher. De filho a neto brinca no Boi”. Como boi de referência, afirma ser o Boi de Guimarães de Marcelino Azevedo, no ritmo de Zabumba, o melhor, porém “largou de fazer comédia, quem fazia morreu e não ficou com ninguém”.

A experiência, conforme depoimento de Seu Lourenço Pinto, continua sendo um fator determinante para a realização da matança-comédia no bumba-meu-boi: “se eu parar de fazer tenho medo de acabar, na hora do segredo, de botar o material em cima da fôrma, os discípulos não estão pra olhar, não se interessam, vão jogar bola!”

Seu Lourenço, colocado aqui, como um “derradeiro indivíduo que restou da sociedade de massas”(ARENDT, 2005,p.252), um artista, que, num embate com princípios da vida moderna, acabou por consagrar-se como excluído, conservando traços de humanidade, da criatividade e da sabedoria, é referência para esta pesquisa.

A dimensão simbólica, preservada nos subterrâneos de sua memória, revividas anualmente nas festas, nos mitos e nos ritos; a sua experiência, suas narrativas e sua história de vida servem, nesse sentido, lembrando uma lição retirada do Teatro das Memórias Sociais, “como chave simbólica para pensar problemas relativos aos traumas históricos passados pela comunidade estudada. Comunidade marcada pela espoliação, escravidão e negação de direitos coletivos durante séculos de formação colonial.” (CORRÊA, 2006, p.74)



Foto 5 – Seu Lourenço no barracão; Foto 6 – Seu Lourenço mostra o *objeto-esqueleto* sapo; Foto 7 – Seu Lourenço como *palhaço* na “matança do morcego”

3. ETNOGRAFIA DA FESTA

ESTE É O BOI QUE CAUSA ADMIRAÇÃO
NASCEU NA MORADA NOVA
NA FAZENDA SÃO JOÃO
ROMILDA FOI QUEM CRIOU ESTE LINDO BARBATÃO
MARIZA QUEM CAPRICHOU NO COURO DO CAMPEÃO
(Toada de José Orelha 09/09/2005)

Santa Helena é uma cidade localizada na microrregião da Baixada Maranhense e na mesorregião Norte do Maranhão. Fica localizada a 120 Km de distância do Porto de Cujupe, porto que liga São Luís (Porto da Ponta da Espera - Itaqui) à região da Baixada Maranhense, por meio do *ferry boat*. Criada em 1935, anteriormente era apenas um distrito de Pinheiro, cidade central da região. Banhado pelo Rio Turiaçu, o município de Santa Helena tem aproximadamente 32.223 habitantes e 2539 km², segundo dados do IBGE, ano de 2003⁴⁶. A fonte de sobrevivência da população são basicamente: a pesca, a pecuária e a agricultura de subsistência.

O bumba-meu-boi, predominante na região, é o de *Zabumba*. O sotaque de zabumba é considerado pelos *baiantes* e também pelo meio intelectual como o mais antigo de todos os *sotaques*, “onde a presença africana é mais incisiva, apoiando-se nos tantãs - tambores enormes, de percussão rústica – que reproduzem o ritmo mais lento, socado, que lembra a melancolia do banzo ou a tristeza das senzalas” (CARVALHO, 1995, p.48). Embora essa afirmação de que seria o mais antigo não tenha uma justificativa

⁴⁶ Informações recolhidas no site [http://pt.wikipedia.org/wiki/Santa_Helena_\(Maranh%C3%A3o\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Santa_Helena_(Maranh%C3%A3o))

aprofundada quanto ao seu surgimento, muitos se utilizam dela devido a forte presença africana nos toques, nas indumentárias e nos bailados.

Recebe essa denominação devido a presença marcante do instrumento percussivo *zabumba*, “grande bumbo conhecido em todo o Brasil”(AZEVEDO, 1997, p.35) que se une a outros instrumentos percussivos como *tambor-onça*, *tamborinho*, *maracá* e *apito*. Também esse estilo/sotaque/grupo é conhecido pelo nome de *Sotaque de Guimarães*, devido a sua predominância, em grande parte do território que vai de Pinheiro a Guimarães.

O bumba-meu-boi de *zabumba* possui, nos seus elementos visuais e sonoros, variações em relação a outros *sotaques* e também em relação aos diversos grupos do mesmo *sotaque*. Variações quanto ao ritmo, ao bailado, aos instrumentos, às indumentárias, às *toadas* e aos personagens que acabam por fundamentar essa divisão, o que resulta em diferenças e semelhanças quando abordadas em nível comparativo com outros grupos do mesmo ou de outro *estilo-sotaque*.

Sem a intenção primeira de estabelecer comparações com outros grupos e sim de reconhecer as características próprias das visualidades, sonoridades, modos de ser e parecer do bumba-meu-boi Capricho da União, apresento seus elementos buscando significações na fala de seus fazedores, com intermediações das falas de intelectuais, antropólogos e sociólogos que trabalham com o tema **festa e riso**.

3.1.Elementos Constitutivos:

3.1.1. A bateria certa

Soprei apito/ depois que deu uma rajada/ Avisando a vaqueirada/ que o bom tempo chegou/esses que gostam da festa/ deste nosso protetor/ faça o favor de ouvir/ esse conselho que eu dou/ eu até fiz uma jura de nunca mais conselhar/ só por causa do conselho/ que eu dei pra Ribamar/ e a resposta que ele deu/deu pra mim exemplar/ mas é que é minha turma/ e eu tenho que conselhar/Logo o primeiro pedido/Pro **baiante do cordão**/Eu não quero ver chapéu/ de vocês de mão em mão/ por que se isso acontece/só dá vez pra confusão/E também pros **zabumbeiro** um pedido eu vou fazer/arreia a caixa no chão/na hora de aborrecer/ mais se um posterior pedir/ até por favor não dê/ E também os **pandeiristas**/ eu tenho que avisar/ não dá pandeiro pra outro/ pra evitar de furar/ por que tem muitos que pede/ só pra festa não prestar/e o quarto pedido que eu faço/ para a minha **vaqueirada**/ eu quero muito silêncio/ quando eu cantar a toada/ que é pra no final da festa/ não servir de caçada. (Toada do bumba-meu-boi “Capricho de União” /2006)

A bateria do boi de zabumba Capricho de União é composta pelos instrumentos: zabumba, pandeirinho, maracá, apito e ritinta.



Foto 8: Ribau, tocador mirim na ritinta



Foto 9: Seu Lourenço no pandeirinho



Foto 10: Zabumbeiros na zabumba



Foto 11: Marizá, baiante de cordão no maracá

O sucesso da festa depende em grande parte do acerto da bateria, cada qual é responsável pelo seu instrumento: zabumbeiros com suas zabumbas, pandeirista com os pandeirinhos, cabeceiras soprando apito e soltando a voz, cada qual com a sua função, com a sua responsabilidade, “que é pra no final da festa não servir de caçoada”. A bateria deve seguir a cadência certa e tocadores devem agir com seriedade, sempre orientados pelo canto do *cabeceira* e balanço do maracá.

Para a confecção do tambor *zabumba*, Seu Lourenço utiliza tonél de óleo e couro de boi. No ano de 2006, ele trocou alguns tambores com cobertura de couro de bicho pelos chamados *tambores de arroucho*. Para Dona Romilda, esposa de seu Lourenço, “é caro pra comprar, mas economiza depois, com couro de bicho que tem que esquentar, gasta muito couro, cada noite tinha que cobrir de novo, assim não precisa esquentar o couro” (Romilda 17/09/2006). Diz ainda, “Lourenço não tem pena de gastar, fica com fome pra comprar uma pele de cobra pra cobrir tambor”.

O Boi de Seu Lourenço Pinto, “Capricho de União”, *sotaque de zabumba*, incorporou novos toques, inspirado nos bois de sotaque de orquestra, pois muitos de seus cabeceiras cantam também em *bois de orquestra*, em povoados e municípios próximos de Santa Helena.

Atualmente, o boi de Seu Lourenço possui, como ele mesmo diz, o ritmo lento da zabumba e o ritmo das tapuias, que é mais acelerado, remetendo ao ritmo, tocado nos bois de orquestra.

Sobre a incorporação desse novo ritmo, que contou também com a inclusão do instrumento *ritinta*, ele explica: “é pra incentivar e motivar mais a brincadeira”.

Para Marques (2003, p. 92) essas transformações são “frutos das trocas de informações com outras esferas culturais e da necessidade de atualizar a mensagem transmitida anualmente”.

Essas mudanças, alterações no modo de apresentar a brincadeira, aponta para a discussão da tradição/modernidade no bumba-meu-boi, na qual, segundo a autora:

designar-se tradicional num momento e moderno num outro faz parte da natureza plural e universal do folguedo porque reforça a sua identidade como parte de um gênero reconhecido como folclórico/ popular, possibilitando a sua sobrevivência diante dos demais grupos, estimulando a concorrência e, repondo a cada momento, os vários papéis e atuações que o folguedo representa/apresenta nos espaços público/privado. (MARQUES, 2003, p. 92)

3.1.2. Toadas – cantos de depoimento

As próprias toadas tem características diversas nos dois toques: no da zabumba, ritmo mais lento, as toadas são mais compridas, têm características de conselho, relato de histórias, depoimentos, tratam de temas sociais da atualidade.

Inácio Lula da Silva/ age com grande critério/ como ele vem fazendo/ é desse jeito que eu quero/mesmo eu não tendo salário/ mas eu não me desespero/ o presidente do Brasil/ prometeu e assumiu/ com o programa fome zero/ O programa fome zero/ geral à população/ neste país brasileiro/ está em todo sertão/pra dizer que não é verdade/ é gente da oposição/ pessoas que não tem Deus/ dentro do seu coração/O pessoal mais carente/ que não tinham condição/ hoje vejo em sua mesa/ carne, arroz e feijão/um cafezinho com leite/ uma manteiga com pão/ Todo o começo de mês/ noventa em cinco em sua mão/ O Brasil tá orgulhoso/ com o presidente que tem/ com quatro anos de mandato/ nunca perseguiu ninguém/sempre é o lado do povo/ só pensando em fazer bem/ sabe que os pobre tem fome/ vamos ajudar o home/ que mais benefício vem/ existe vários projeto/ que no passado não tinha/ hoje com pouco dinheiro/ você mantêm a sua cozinha/ a carne caiu de preço, feijão, arroz e farinha,/ tão aqui emprestando dinheiro/ até pra criar galinha/ vamo olhar o presente/ não esquecer do pra tras/ pra governar o Brasil/ já mostrou que é capaz/ é cadastro bolsa família/ liberou o vale gás/ acabou com a inflação/ que perseguia demais/ desde já posso dizer/ pro mundo inteiro saber/ que esse é o governo da paz/ que todos os mais importante/ e agora eu vou falar/ pessoa desinformada/ pois procure se informar/ no Brasil

inteiro tem/ a farmácia popular/ vendendo remédio mais fácil/ pros pobre poder comprar/ presta atenção meu povo é certo o que eu tô dizendo/ presta atenção meu povo é certo o que eu tô dizendo/ as pesquisas tão mostrando/ Brasil inteiro tá vendo/ tudo de bom para os pobre Lula da Silva fazendo. (toada de Aboud, ritmo de zabumba, lento / 2006)⁴⁷

Nas toadas de ritmo rápido, os temas falam da morena, da natureza e são toadas curtas e aceleradas, que lembram as dos *bois de orquestra*. São mais apropriadas, segundo seu Lourenço Pinto, para a dança das *tapuias*:

Morena linda do cabelo longo/ do corpinho de sereia/ cintura de violão/ se eu pudesse e você quisesse/ moreninha eu queria ser seu namorado/ e quero ao menos ser o teu amigo/ então vem brincar comigo e ficar do meu lado/ Vamos brincar bumba boi ê qui ô ê qui ô/ Vamos brincar bumba boi ê qui ô ê qui ô/ Capricho de União/ a brincadeira mais linda que São João abençoou. (toada de Zé Orelha, ritmo acelerado/ 2006)

Há também um toque mais compassado que é característico da **despedida**, etapa final de uma apresentação do bumba boi, hora da separação, do descanso do batalhão e também hora da retirada, preparação para uma próxima apresentação: “adeus querida que eu já tô indo me embora/ chegou a hora da triste separação” (toada de despedida / 2006)

As apresentações do bumba-meu-boi, “Capricho de União” seguem a sequência das etapas: **Guarnicê-Reunida, Lá Vai, Chegada-Licença**. Há nesse momento uma pausa na sequência das toadas para a apresentação da **comédia**. Todas as toadas cantadas na **comédia** dizem respeito à temática do **drama cômico** apresentado, que tem como eixo central o sumiço do boi e a aquisição do novo boi, uma “jóia de valor”: “O meu vaqueiro comprou / uma jóia de valor / ele entrega pro patrão / a jóia de São João protetor” (toada, 2006)

⁴⁷ Toada com questões políticas da atualidade na ocasião da campanha de reeleição do Presidente Lula, no Brasil, marcada para acontecer no mês de outubro de 2006. A toada mostra o posicionamento político do cantador, que nem sempre é o do dono da festa, pois nessa mesma ocasião, ele cantou toada para Jackson Lago, no barracão decorado por bandeirinhas com imagens de Roseana, ambos candidatos ao governo do Maranhão, nas eleições de outubro de 2006.

Após a vinda do novo boi, mais bonito que o anterior, vem o canto da alegria. Pode ser o **Urrou**, quando o novo boi é trazido por aquele que roubou o novilho antigo e, desse modo, o patrão quer vê-lo urrar para garantir que a troca foi satisfatória. Quando o boi é comprado pelos vaqueiros, não precisa urrar, pois o patrão confia na nova aquisição de seu capataz. Então, canta-se o **Rola-Boi** no lugar do **Urrou**, marcando o fim da **comédia**.

A seguir, há uma sequência de toadas de **depoimentos** e após, canta-se a **Despedida** para, enfim, cantar o **Parou**, momento final da apresentação.

3.1.2. Papéis Imaginários e Papéis Sociais

Os componentes do boi trabalham juntos, compartilhando valores como, amizade, companheirismo, responsabilidade e vontade de “brincar”. Assumem um modo de relacionamento com características semelhantes às que Turner denominou de *communitas*, “uma comunidade, ou mesmo uma comunhão, de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais (TURNER, 1974:119).

No Maranhão, os bois tem, geralmente, um dono, que é o responsável pela organização financeira, criativa e ritualística da *brincadeira*. Os bumba-bois podem ter nomes diversos, que, sempre na prática, acabam por serem substituídos pelo nome do dono do boi. O Bumba-meu-boi “Capricho de União” é comumente chamado de Boi de Seu Lourenço Pinto. Há entre os componentes uma “relativa indistinção hierárquica”, com exceção da relação destes com o “dono do boi”.

Porém, de um modo talvez paradoxal, conforme ressalta Luciana Carvalho (2005, p. 204):

É na festa, ao mesmo tempo em que se aproximam e confraternizam, que os brincantes do boi se distinguem, separam e hierarquizam, por meio do desempenho de papéis rituais determinados que adquirem visibilidades distintas na brincadeira.

A equipe de trabalho, responsável pela festa do Bumba-meu-boi “Capricho de União”, começa a fazer seus encontros e primeiras reuniões assim que finda o período carnavalesco, no qual muitos brincam no Bloco “Unidos do Samba”, organizado por Seu Lourenço Pinto.

Seu Lourenço, Romilda, Edivaldo, Dorinaldo, Zé Orelha, Pedro Nogueira e Marizá são alguns dos componentes que dedicam força, tempo, empenho e amor para a realização da brincadeira todo ano.

No momento da festa cada qual assume papéis diversos, adquirindo “visibilidades distintas na brincadeira”: *vaqueiro, capataz-gerente, cabeceira-cantor, palhaço, baiante de fita-rajado, marujado-baiante de cordão, índias*⁴⁸ e *tocadores*.

⁴⁸ As índias, assim como o toque rápido da zabumba lembrando o ritmo da orquestra, foram incorporadas no cordão do boi de Seu Lourenço Pinto, de uns quatro anos pra cá. Inspirado nos bois de orquestra, essa atitude, segundo Seu Lourenço deu mais graça e oportunidade de inserir mais mulheres no cordão e também foi uma forma de animar e incentivar mais a brincadeira, “de deixar o boi mais bonito”.



Foto 12: tocadores



Foto 13: tapuias



Foto 14: cabeceira



Foto 15: rajado



Foto 16: casal de palhaços



Foto 17: marujado

A hierarquização de um papel imaginário em relação a outro papel é determinado pela função desempenhada na festa, buscando a eficácia do rito. De forma extraordinária, todos mudam suas rotinas diárias, desde o período da preparação até o encerramento da festa.

Os papéis imaginários são reafirmados a cada instante na dança, nos cantos e na gestualidade. A representação cômica enfatiza as relações de poder e coloca no topo da escala social o *cabeceira*. O *vaqueiro-gerente* afirma e enfatiza a sua posição de subordinação ao *patrão-cabeceira* nas falas improvisadas das comédias: “eu não sou o dono, mas sou o capataz.”, diz o gerente da fazenda, dando entender que não tem tanto poder quanto seu patrão, porém deixa claro que, depois deste, é ele quem é o responsável.

Toda essa representação tem caráter efêmero, os papéis imaginários são funções desempenhadas de forma extraordinária apenas numa época, num determinado período do ano. Para Seu Lourenço, o papel de *palhaço*, desempenhado por ele nesse período, difere do *palhaço* profissional: “eu, é uma passagem, é de época e o palhaço é profissão, é direto.”

É na comédia, apresentada a cada ano, que as posições sociais e os papéis são mais evidentes à vista do público assistente. Na fazenda tem-se o *patrão-cabeceira*, após, tem-se o *gerente-capataz-vaqueiro*. Os *baiantes* de cordão e *índias* não têm participação efetiva nas *comédias*, assistidas em Santa Helena, servem de apoio para a trama, como público assistente que observa atentamente e ri em ocasiões diversas. Os *tocadores*, sempre alerta,

estão a todo instante acompanhando os cantos dos *cabeceiras*, dos *vaqueiros* e também dos *palhaços* na trama cômica apresentada. O *palhaço*, único intruso da fazenda, é autor de toda a trama, cria toda uma situação visando despistar todos da fazenda a fim de ter a posse do boi do patrão.



Foto 18: Bois na festa de morte, no momento da fuga nas ruas do centro de Santa Helena.

Enfim, o boi, seria no conjunto, o elemento mais importante da brincadeira, ao redor dele toda a trama cômica e toda a festa se desenvolve do batismo até a morte.

Todo um cuidado especial é dedicado à feitura do boi, o bordado em seu couro é renovado a cada ano. A bordadeira Marizá é a responsável pelo desenho, bordado e costura do couro novo do boi, que traz sempre a imagem de São João, santo homenageado nas festas de bumba-meu-boi.

3.1.4. A refeição e a bebida na festa

Dona Romilda é a principal encarregada da comilância da Festa. A sua maior preocupação é dar comida e bebida aos brincantes. O trabalho na cozinha e na costura é tão grande, que há anos D. Romilda não consegue brincar no boi. No tambor de crioula, sua brincadeira de paixão, ela brinca com vontade, mas no *bumba boi* ela não consegue: “me ajuntei com ele (Seu

Lourenço) na brincadeira de *bumba boi* eu brincava de *Apaizano*⁴⁹ (*Marujado*). Este ano, eu comprei um chapéu, mas não pude dançar, tenho vontade de brincar com o boi.”(Romilda 17/09/2006)

O trabalho na cozinha começa cedo, dois meses antes da festa de morte ela começa a cortar arroz com Seu Lourenço, nas terras em que possuem para o plantio, a fim de alimentar a festa da matança de boi. Em suas terras, eles plantam milho, mandioca, arroz, verduras, coco babaçu, pescam com tarrafa... Dona Romilda trabalha fazendo carvão “eu junto coco, quebro o coco e faço carvão, vendo a 2,50 a lata, agarro o machado e corto que nem homem”.

Na festa de bumba-meu-boi ela prepara porco e boi como refeição. Para bebida oferece conhaque, cachaça e vinho. O vinho tem grande importância antropológica nas festas de todo tipo, conforme afirma Mafessoli (2005, p.117): “Se a refeição (cozinhar, comer) é uma propedêutica orgiaca, em seu interior o vinho tem igualmente uma importância antropológica que não pode ser negligenciada”.

Para Mafessoli ”(2005, p.121), o álcool é vetor de dinamismo indispensável ao equilíbrio individual e societal: “é somente quando somos capazes de tomar certa quantidade de vinho que podemos fazer parte de uma turma de companheiros”.

O vinho traz na festa características referentes ao sacramento e ao divertimento, favorecendo as relações, “permite que se chegue a confusão, mas, na maior parte do tempo, favorece a fusão”:

A todo tempo e em todo lugar, a experiência popular está nos lembrando que o álcool excita o instinto sexual. Ele inaugura uma dinâmica de comunhão, introduz uma dilatação em cada um de nós,

⁴⁹ Apaizano é só com a roupa com brilho sem as fitas, diferente do chapéu de fita.

uma exarcebação dos sentidos, permitindo a expressão do que chamei de consciência popular, que transcende as barreiras ou defesas inerentes a todos os conjuntos sociais.(MAFESSOLI, 2005, p.123)



Foto 19: a bebida é servida a todo instante para os baiantes durante a brincadeira de bumba-meu-boi

3.1.5. A comédia

É o sotaque de zabumba, como visto anteriormente através de depoimentos de brincantes do boi, no capítulo II, um dos únicos sotaques que ainda apresentam as *comédias-matanças*. Porém, na visão de Azevedo Neto (1997, p. 37) “do auto original são os que mais se afastaram [...] criaram inúmeras variações e – até – novos enredos”.

Suspeitemos desse “auto original”, que pressupõe a história de Catirina e Pai Francisco e vamos encarar essa história como uma possibilidade narrativa, um enredo criado tendo como fundamento a consumação de um desejo.

O importante, para nós, é pensar que esse desejo pode ser apresentado sob diversos aspectos, que não dizem respeito somente ao de

comer a língua do boi, de saciar a fome, o sexo, mas de tratar de uma série de problemas de ordem social, apresentados de forma cômica, procurando sempre resolver o problema do boi, em como fazê-lo sumir a cada ano? É nessa etapa, segundo Carvalho (2005, p. 443), “que se aborda, efetivamente, aquilo que os palhaceiros elegem e concebem como ‘o assunto da matança’, isto é, a história principal que se inventa a cada ano, e que distingue e individualiza os bois”.

Porém, não devemos negar a concordância referente a legitimidade da história de Catirina e Pai Francisco, por parte, não só dos intelectuais, mas também por parte dos brincantes do bumba-meu-boi:

Quando me entendi era Catirina e Pai Francisco, quando pensou que não, já era Mãe Catirina e Cazumbá, quando pensou que não era o palhaço. (Lourenço Pinto, entrevista em 17/09/2006);

Eu sou um conservador da história. Daquilo que me deu tudo. A origem do bumba boi é o santo. A história é Pai Francisco e Catirina. Tá entendendo? (Seu Betinho, entrevista em 25/10/2004)

No Bumba-meu-boi “Capricho de União” assim como se renovam os instrumentos, as indumentárias, os bordados, também se renovam as matanças, as comédias.

Nos enredos cômicos, na visão de Seu Lourenço Pinto (17/09/2006), as funções dos bichos também foram alteradas:

Antes os bichos matavam o boi. Era matança que tinha. E lá vinha a Onça pra matar o Boi. Não tem mais a morte de bicho, de roubar o boi de Pai Francisco, de Catirina que queria comer a tripa do boi. Os Bichos – dragão, tamanduá-bandeira – antes, engoliam o boi.

Atualmente os bichos, nas comédias criadas por Seu Lourenço Pinto, têm a função de “ajudar a admirar, se não tiver, ninguém se abisma.” Este

ano, diz ele, “teve muita diferença: sapo, morcego e esqueleto gigante” (Lourenço Pinto, 17/09/2006).

Dentro da própria **festa de bumba-meu-boi** a *comédia* acaba sendo um acontecimento *extraordinário*. A comunidade de Morada Nova só olha a *comédia* no dia do *batizado* e no dia da *morte do boi*. Nos outros dias dos festejos juninos o boi brinca nos municípios mais próximos, como Turilândia, Pinheiro e Guimarães. “Em Guimarães”, diz Seu Lourenço Pinto, “eles dão muito valor pra nossa comédia”.

No instante da comédia tudo pára, instaura-se um novo tempo, um *metateatro* dentro da própria festa, uma interrupção que leva ao riso, ao *estranhamento*, à admiração.



Foto 20, 21, 22: pessoas da comunidade e *baiantes* no momento da apresentação da comédia no bumba-meu-boi Capricho de União.

3.2. Festa e Riso em Santa Helena

A Festa “é o espaço estrutural para o surgimento do novo” (Prado, 1977, p.82), é o espaço estrutural para a criação, apresentação e recepção das comédias, é ocasião para o riso.

Em seus estudos sobre a “História do Riso e do Escárnio”, o historiador francês Minois relaciona festa e riso associando-os desde a Antiguidade Clássica - quando “o riso festivo é a manifestação de um contato com o mundo divino” (Minois, 2003, p.30) - até o século XX - época onde o “riso autêntico é expulso, progressivamente, da festa; é substituído pela máscara do riso, congelado, artificial e obrigatório” (p.610).

Escrevendo sobre as festas do antigo mundo grego, Georges Minois encontra quatro elementos relevantes, que convém destacar neste trabalho:

Ora, nelas sempre encontramos quatro elementos: uma **reatualização dos mitos**, que são apresentados e imitados, dando-lhes eficácia; uma **mascarada**, que dá lugar, sob diversos disfarces, a rituais mais ou menos codificados; uma **prática de inversão**, na qual é necessário brincar de mundo ao contrário, invertendo as hierarquias e as convenções sociais; e uma **fase exorbitada**, em que o excesso, o transbordamento, a transgressão das normas são a regra, terminando em caçada e orgia, presididos por um efêmero soberano que é castigado no fim da festa. (MINOIS, 2003,p.30. grifo nosso)

Os elementos destacados por Minois, embora se refiram às festas arcaicas, em tempos homéricos, constituem-se elementos presentes em festas populares da atualidade, a exemplo da festa do Bumba-meu-boi em Santa Helena, onde encontramos presentes os quatro elementos acima citados: **reatualização dos mitos; mascarada; prática de inversão; fase exorbitante.**

A Festa de Bumba-meu-boi do Maranhão apresenta esses elementos no *batismo* e na *morte*, **reatualizando mitos** nos ritos de passagem. Também

o *mito da renovação* é uma constante, não só nos ritos de *batismo e morte*, como também nas apresentações dramáticas, nos *autos, comédias, matanças e palhaçadas* representando o **mito da perda do boi querido**.

As **mascaradas** englobam as indumentárias, que determinam os papéis (vaqueiro, patrão, palhaço, índios...), as *máscaras* propriamente ditas, conhecidas nesse contexto, como *caretas* são constantemente utilizadas pelos *palhaços*, bem como a própria *carcaça-boi* e outros objetos utilizados de forma animada nas comédias.

O elemento referente à **prática de inversão** é um ponto de acordo entre muitos estudiosos das festas tradicionais brasileiras⁵⁰, que consideram a festa em si como uma prática de inversão da ordem, do tempo e do espaço estabelecidos no cotidiano. Vale ressaltar, neste momento, o *cômico* dentro da festa, como uma *prática de inversão* ligada à *representação às avessas*, afirmada como tal nas diversas teorias do riso, da comédia⁵¹.

Por fim, “falar em festa é falar em excesso” (PEREZ, 2002, p.25), daí o elemento **fase exorbitante** fazer-se presente nas festas de *bumba-meu-boi* no Maranhão. Constituídas a partir da lógica do excesso, em que, respeitando a essência das festas tradicionais, “instaura e constitui um outro mundo, uma outra forma de experienciar a vida social, marcada pelo lúdico, pela exaltação dos sentidos e das emoções” (p.19). Há excesso: nos gastos financeiros, na alimentação, na indumentária, na bebedeira, no limite do tempo e do espaço, nas noites sem dormir, nos meses de trabalho para a realização da festa, no riso, no grito, na violência, nos gestos e nas sonoridades.

⁵⁰ Ver Da Matta (1997).

⁵¹ Ver Arêas (1990) sobre “Algumas teorias sobre o cômico” e Alberti (2002) em “O riso e o risível: na história do pensamento”.

O Bumba-meu-boi de Seu Lourenço Pinto, em Morada Nova, Santa Helena, MA, começa seus preparativos e primeiros ensaios no mês de maio. O ensaio aberto é realizado no dia 12 de junho, o *batismo* no dia 22, 23 ou 24 de junho e a *morte*, sem data precisa, geralmente acontece no mês de setembro, findando o ciclo. A *comédia* é apresentada para a assistência apenas no dia do batismo e não é ensaiada junto com o boi, nos dias anteriores: “É que nem novela, cada um fica com seu papel pra ir tirando a melodia” (Lourenço Pinto, 09/09/2005). A comunidade só vê a comédia no dia do batizado. Há um suspense, surpresa e expectativa de ser sempre melhor que as anteriores.

A *comédia* no bumba-meu-boi se desenrola no espaço estrutural da festa, na qual encontram-se presentes os quatro elementos citados acima por Minois. E, é nesse contexto que ela é criada, preparada, organizada, apresentada e recebida pela assistência. A recepção da *comédia*, as *tiradas*, direcionadas ao público, dependem da especificidade daquele grupo social.

A *comédia*, enquanto **teatro popular**, deverá mexer com a assistência, fazendo-a dialogar com os artistas da brincadeira, pois como diz Regina Prado (1977, p. 178) “se a comédia não consegue arrancar gargalhada do povo, todo boi se converte num fracasso” ou caso contrário “se o pessoal ri é porque se conseguiu mexer com aquelas áreas escondidas no âmbito da cotidianidade” (p.179).

Regina dá ainda uma lição metodológica para o antropólogo que observa essas apresentações cômicas:

Se o antropólogo quiser, por conseguinte, observar em que medida aquela representação está sendo propriamente um ‘teatro popular’, deverá seguir com atenção e captar não tanto os lances que provocaram nele o riso, mas sim as tiradas que chegaram a bulir com a assistência, sobretudo porque a linguagem do cômico parece ser o que cada grupo social tem de mais específico, de mais impenetrável. (Prado, 1977, p.179)

Dando prosseguimento à tentativa de identificação das comédias apresentadas no bumba-meu-boi no Maranhão, enquanto pertencente à categoria de **teatro popular**, ressaltam-se algumas características necessárias para a utilização dessa definição.

São elas: o **teatro popular** trabalha com a **tipificação** e tem **caráter improvisado**; apresenta **temas não aprofundados**; não se preocupa com enredo contínuo; possui **quadros independentes**; **mistura de gêneros**; **rompimento com a quarta parede**, pacto com a platéia; trabalha com a **comichidade**, extraída das bufonarias onde são comuns as **deformações físicas, pontapés, agressões, tombos, empurrões**. (VENEZIANO, 1994, p. 140-144)

Prado refere-se ao que podemos chamar de rompimento com a *quarta parede*⁵², no que diz respeito à recepção das comédias, quando intérpretes estabelecem um pacto com a platéia. Importa observar o que chega ao público, como chega e de que forma retorna para os participantes das comédias. Esse retorno pode ser através do riso ou de outras manifestações exteriorizadas corporalmente.

Quando na ocasião da observação que fiz de uma comédia apresentada em Morada Nova, percebi interferências, tiradas da assistência, na chegada do animal-objeto porco, no início da comédia. No momento em que o *palhaço* leva seus bichos para vacinar na fazenda do patrão, a assistência depois de um tempo de silêncio observando a chegada dos

⁵² “Parede imaginária que separa o palco da platéia. No teatro ilusionista o espectador assiste a uma ação que se supõe rolar independente dele, atrás de uma divisória interlúsida” (PAVIS, 1999, p. 315)

animais, interfere com gargalhadas, verbalizando frases do tipo: “Roubaram a porca de Raimundão, Lá vem Raimundão atrás da porca dele!”⁵³

Para se entender e até mesmo rir da piada deve-se compreender as especificidades do grupo social, grupo que constrói e assiste as comédias. Robert Darnton (1999, p. 29) diz que os antropólogos,

com exceção de alguns estruturalistas, relacionam os contos com a arte de narrar histórias e com o contexto no qual isso ocorre. Examinam a maneira como o narrador adapta o tema herdado a sua audiência, de modo que a especificidade do tempo e do lugar apareça, através da universalidade do motivo. Não esperam encontrar comentários sociais diretos, ou alegorias metafísicas, porém mais um tom de discurso – ou um estilo cultural – capaz de comunicar um *ethos* e uma visão de mundo particular.

Diz ele, ainda, que os antropólogos enfatizam uma rigorosa documentação onde constam “a ocasião em que foi feita a narrativa, os antecedentes do narrador e o grau de contaminação das fontes escritas” (Darnton, 1999, p.30). Pensando sob a ótica do contexto, as *comédias* contam aspectos da sociedade à qual pertencem seus criadores, ficando aos palhaços a função de serem “os porta-vozes de suas comunidades” tendo a “prerrogativa de conduzir o grupo à reflexão acerca de si mesmo e de suas próprias noções de ordem e desordem, cosmos e caos” (Carvalho, 2005, p.457).

Seu Lourenço Pinto, *palhaço*, organizador do boi Capricho de União, em Morada Nova, conta que quando chega o mês de maio não consegue parar de sonhar com o boi e a sua maior preocupação é criar a história do ano, “com dinheiro, roupa e outras coisas eu me preocupo menos”, diz ele.

Regina Prado (1977) relaciona três tipos de sonhos recorrentes no período do preparo do boi ou período que antecede esse preparo: *sonhos de iniciação* – “pode servir como fator de legitimação daqueles que passam a

⁵³ Raimundão é um vizinho de seu Lourenço, que tem criação de porco.

exercer o poder de punir, nutrir, celebrar uma liturgia, atualizar o mito” (p. 141); *sonhos de revelação* – “visões oníricas que carregam consigo a solução de um problema, a inspiração de uma idéia ou o resultado de um feito” (p.142); *sonhos premonitórios* – “constituem não somente uma advertência sobre a realidade, mas exprimem também uma espécie de dívida em relação a ela.” (p. 144)

Os sonhos de Seu Lourenço estão mais próximos dos “sonhos de revelação”, conforme classificação mencionada. Seu Lourenço, afirma também, que nem sempre as idéias vêm através dos sonhos “às vezes vem de algum fato que acontece”. Assim aconteceu com a idéia que o levou a criar a *palhaçada*⁵⁴ do ano de 2005.

No ano de 2005, Seu Lourenço Pinto criou duas comédias: uma inspirada no acontecimento da vacinação dos idosos e outra na história da cobra que caiu no açude. Ele cria, pensa quem pode fazer os papéis e chama um a um para uma reunião em que mostra a idéia pensada para todos os convidados. Os objetos já estão prontos, os *baiantes* experimentam, reconhecem a entrada, mas não ensaiam junto com o boi.

A *comédia* recebe, então, um enredo de **caráter improvisado**, no qual as falas são tiradas na hora da apresentação, após entendimento do roteiro, da história, de cada papel com sua determinada função e relação.

Protagonizado por **tipos populares**, esse enredo apresenta tipos que, convencionados ao longo da tradição histórica, possuem características

⁵⁴ Seu Lourenço costuma chamar a comédia de *palhaçada*, diz que antigamente ela era conhecida como *matança de boi*, que era a história do *cazumba e mãe catirina*, hoje ele chama de *comédia* ou “*apresentação da palhaçada*”, *teatro do bumba*, onde coloca jacaré, cachorro, onça, porco, na história.

conhecidas pelo público. São papéis constantes no desenrolar da comédia: *patrão-cabeceira, gerente-vaqueiro-capataz, palhaço-empregado.*

Sobre o momento em que a *comédia* ou o *teatro popular*, propriamente dito, acontece, parece ser ponto de concordância para alguns estudiosos do bumba-meu-boi (LIMA, 2003; PRADO, 1977; CARVALHO, 2005; MARQUES, 1999) que a localizam após o **Guarnicer** – preparação para a organização e início da brincadeira - ao **Lá Vai** - anúncio para a assistência ou contratante, avisando que o boi está a caminho – e à **Chegada - Licença** – permissão para a apresentação. Após a *comédia*, continua o esquema com o **Urrou** – toadas para festejar a renovação ou o ressurgimento do boi, finalizando com a **Despedida** – Retirada do Boi.

A comédia, quando representada, é constituída de um enredo que se desenrola de forma ordinária numa fazenda, mantendo sempre a perda e a recuperação do boi como princípio ordenador das ações, como conflito gerador da trama, com possibilidades de variações em relação aos eixos narrativos, que buscam sempre resolver o problema fundamental: *de que forma o boi vai sumir?*

Nas comédias de bichos, como no enredo da “matança da vacinação dos bichos”, de Seu Lourenço Pinto, estes são introduzidos procurando devorar a todos, como “um recurso de mediação para o roubo premeditado” (PRADO, 1977, p.179).

Para a resolução do problema do sumiço do boi, a **linguagem cômica** é a linguagem escolhida: “a tragédia da perda do boi é transformada numa sucessão de eventos engraçados e mais ou menos estapafúrdios,

protagonizados por personagens igualmente ridículos” (CARVALHO, 2005, 434).

O cômico foi relegado, desde a antiguidade clássica, à “zona baixa, subalterna aos supostos valores autênticos; estes, por seu turno estão sempre apoiados no que se considera sério, verdadeiro, alto, nobre ou sublime” (ÁREAS, 199, p. 25). No debate e discurso sobre o cômico encontram-se duas correntes opostas: a daqueles que vêem o cômico como a “função de intervalo, de divagação momentânea ou pausa recreativa” e a daqueles que compreendem o cômico como uma “crítica aos valores altos e sublimes feitas por grupos sociais subalternos, e visando a sua inversão e destruição”.(p.25).

Para Salles (*in* PRADO 1977,p.116), “o auto tinha inicialmente, e conservou através dos tempos, um sentido de reivindicação social”. Esta afirmação localiza a função do cômico numa abordagem crítica, visando a inversão dos valores altos, não cumprindo apenas a função recreativa.

Os estudos de Bakhtin, sobre a obra de Rabelais, evidenciam o uso histórico e crítico do cômico, a partir das classes subalternas, num jogo de poder e força entre oficial e popular.

Num tempo, que muito difere do nosso, visto que o contexto histórico - Renascimento - estudado por Bakhtin era um momento em que “humanistas utilizaram a cultura popular cômica medieval como alavanca para reverter os valores culturais da sociedade feudal” (MINOIS, 2003, p. 272). Seus estudos são referências fundamentais para a **linguagem do cômico**.

O *palhaço*, enquanto portador de um “desejo”, que constitui o *diálogo inaugural das comédias*, é apresentado, pensando a partir das referências de Bakhtin (1987, p.130), como “um princípio corporal cômico

por excelência”, referente à “satisfação das necessidades da matéria”. E para a satisfação desse desejo, juramentos, grosserias, injúrias, cenas de pancadaria irão compor a linguagem dramática da cena, apresentada geralmente, assim como em tempos medievais, em lugares nada oficiais, como na rua ou em praças públicas, em períodos também apropriados - nos festejos juninos.

3.3. O Risível⁵⁵ no Bumba-Meu-Boi Capricho de União

Tendo como ponto de partida duas *comédias* observadas⁵⁶, no Boi de Seu Lourenço Pinto, em Santa Helena, Ma, nos anos de 2005 e 2006, respectivamente, opto por identificar neste tópico, fatores que compõem a comunicação cômica, envolvendo a relação entre o sujeito - aquele que provoca a comicidade; o objeto - aquilo do qual se rir e o espectador - a pessoa que ri.

A “matança da vacinação dos bichos” (enredo em anexo), apresentada no ano de 2005, e a “matança do morcego” (enredo em anexo), apresentada no ano de 2006, ambas criadas por Seu Lourenço Pinto para o Boi Capricho de União, possuem semelhanças importantes quanto aos recursos cênicos, linguagem cômica e temas abordados.

⁵⁵ Chamo Risível conforme nomenclatura utilizada por Alberti (2002) para designar “objeto do riso em geral, aquilo de que se ri. Assim, risível corresponde ao que também recebe o nome de cômico”.

⁵⁶ Enredo e Momentos de Riso nas comédias: “Matança da Vacinação dos Bichos” e “Matança do Morcego”, em anexo.

Quando comparada uma *matança* em relação à outra com referência aos aspectos que levam a assistência ao riso, Seu Lourenço responde: “Acharam mais engraçado desse ano, as histórias, e ano passado, o *abismo*.”(Lourenço Pinto 17/09/2006).

O *abismo*, nomenclatura usada por Seu Lourenço para identificar os *objetos-esqueletos*, animados por *homens-baianes*, que dão vida a esse objeto na hora da comédia, está relacionado ao fator surpresa: “quando você olha, você fica admirado”.

Sobre o **fator surpresa** como “condição de todo risível”, Alberti em seus estudos sobre o riso e a história do pensamento, cita Joubert (*in* ALBERTI, 2002, p.90):

Em todo risível, diz Joubert ‘é preciso haver algo de imprevisto e de novo, porque o espírito suspenso e em dúvida pensa cuidadosamente no que advirá, e nas coisas engraçadas comumente o fim é inteiramente outro do que imaginávamos, sendo disso que rimos’.

Esse fator surpresa é condição essencial para o riso no boi Capricho de União: “Todo ano querem ver o que eu inventei, faço tudo escondido, fico caladinho, com o juízo maquinando”, diz Seu Lourenço.

Na “matança da vacinação dos bichos”, teve *cobra, porco, onça e jacaré*. Cada bicho que entrava era uma surpresa e motivo de risada. Na “matança do morcego” tinha *esqueleto* gigante, sapo, morcego, mas era a história, segundo Seu Lourenço, que conseguia tirar mais risos da assistência nessa *matança*.



Foto 23: careta da onça, “matança da vacinação”



Foto 24: esqueleto gigante, “matança do morcego”

Na história do pensamento sobre o riso, Alberti (2002, p. 91) também enfatiza outra condição de todo risível, desdobrado em duas circunstâncias, recorrentes em seus estudos: “os risíveis não penetram os sentidos quando não estamos prestando atenção neles” e “podemos ainda não entender os risíveis, porque são falados em voz muito baixa ou em língua estrangeira”.

Essa é uma condição que não é favorável às apresentações das *comédias* no Bumba-meu-boi. As *comédias* são apresentadas no contexto da festa, no qual bebida, falatório, ruídos de todo tipo são sonoridades presentes junto às dramatizações cômicas. Além do fator silêncio ser um obstáculo para entender os risíveis falados nas comédias do bumba-meu-boi, as *caretas* utilizadas pelos palhaços também são um impedimento para a palavra falada, pois ao cobrir a boca com a máscara de borracha ou de papel, as falas acabam chegando muito baixas até a assistência, que não escuta boa parte dos diálogos.

“As coisas risíveis podem ser encontradas nos homens, nos discursos e nos atos”, já dizia Aristóteles em sua *Poética*, conforme observa Alberti

(2002, p. 53) enfatizando que essa “tipologia é retomada por outros autores, estando possivelmente na origem da divisão do objeto do riso em “cômico de ação” e “cômico de palavras”.

Devido à dificuldade de receber a **narrativa cômica**, nas comédias apresentadas no período da festa de bumba-meu-boi, as **ações cômicas** são as que mais levam ao **riso**. Cenas de pancadaria, quedas e surgimento dos *objetos animados-abismos* são exemplos de momentos que levaram ao riso o público assistente das duas comédias observadas no bumba-meu-boi Capricho de União.

A queda cômica é um dos temas mais recorrentes na história do pensamento sobre o riso: “ela trai o caráter ilusório da estabilidade, os que vêem uma pessoa cair passam, como ela, de um mundo em que cada coisa é estável para o mundo escorregadio”. (ALBERTI, 2002, p. 201)

Cenas ligadas ao sexo e ao baixo corporal também foram momentos que levaram boa parte da assistência ao riso nas duas *matanças* observadas. A presença do risível ligado ao baixo corporal, que frequentemente faz parte das apresentações cômicas, é destaque nos estudos de Bakhtin (1987) sobre o riso popular, especialmente com ênfase nas características mais exageradas, permitidas nas comédias de bumba-meu-boi, conforme afirma Carvalho (2005, p. 447): “A ‘obscenidade ambivalente’, que, segundo Bakhtin é ‘derivada do baixo material e corporal’, não agride nem ofende as famílias do interior que costumam freqüentar as matanças.”, pelo contrário, é razão para o riso, palmas, aprovação e descontração.



Foto 25 e 26: Cenas que remetem à “obscenidade” na “matança do morcego”: casal cômico de palhaços; ele tenta uma relação com a mulher e ela não aceita, ele então se mete na saia dela.

Foto 27: Morcego, após chupar o pescoço da mulher, chupa as nádegas do palhaço, que acorda no susto e sobressalto.

Além das ações que levam à “obscenidade ambivalente”, “os ditos picantes, as zombarias, os trocadilhos, os equívocos, os ditos ambíguos e que levam ao engano”, são, segundo Joubert (*in* ALBERTI, 2001, p.91) “risíveis exclusivos ao ouvido”.

E como tal, esses “risíveis exclusivos ao ouvido”, estão presentes nas comédias do bumba-meu-boi, como no diálogo entre o *palhaço* e o *cabeceira* na “matança do morcego”:

PALHAÇO – eu tô’ vindo fugido de um casal de vampiro, de um tal de morcego, ele entrou na minha casa querendo me chupar, querendo chupar a minha velha, e fomo obrigado a correr.

CABECEIRA – e ele chupou a sua velha?

PALHAÇO – Daonde! Deixamo tudo pra trás, tudo, tudinho.

Seu Lourenço Pinto (17/09/2006) destaca três pontos que fizeram da *comédia* de 2006 (“matança do morcego”) a comédia que teve mais risada, mais graça, em comparação com a do ano de 2005 (“matança da vacinação”):

- 1.Figuras, comparando com alguns vizinhos. Quando olharam tiraram a separação, reconheceram a aparência com conhecidos;
- 2.Morcego chupando a velha. Caso do jornal que aconteceu no extremo do Maranhão com o Pará: - acertei fazer parecido com o morcego, ficaram admirados!
- 3.Bateria certa e preparo das tapuias.

Sobre o primeiro ponto risível citado por Seu Lourenço, o que leva a assistência ao riso é a identificação da pessoa conhecida na forma de caricatura, através de caretas em bonecos ou através da identificação de nomes de pessoas conhecidas dados aos bichos. Essa ação pode trazer desavenças, além de trazer riso e crítica social.

Na “matança do morcego”, Seu Lourenço fez a careta da velha Vegília e conforme depoimento de Dona Romilda, o fato desagradou a família de Vó Vegília e a situação ficou mais constrangedora no instante de seu falecimento, antes do término do ciclo do boi. Na morte do boi, Seu Lourenço fez outra careta por cima, pra dizer que não era Vegília:

Esse ano eu escutei ele dizer: - Nós vamos fazer uma careta igual à Dona Vegília.

Preocupada fui até a casa de Dona Vegília e avisei o neto dela Luizinho: - quando Lourenço vim aqui esconde Vegília, que o barro ta no sol!

No dia em que Lourenço foi lá ver: Cadê mãe Vegília? Tava entocada! Mas... ele já tinha visto antes...

No dia mesmo do batizado, 22 de junho, as pessoas reconheceram: - Olha a Mãe Vegília! Disse um sobrinho.

Mãe Vegília faleceu em setembro, quando foi no velório o sobrinho dela pegou Lourenço e levou na sepultura e disse: - tu tem que pedir perdão, que tu fez a careta dela! (Romilda 17/09/2006)



Foto 28: Dona Vegília benzendo o boi no dia da morte do boi, em 2005;

Foto 29: Lourenço mostra boneco gigante e diz que o nome dela é Nhá Nhá, Juvita.

Foto 30: Careta de Vegília recebe nova máscara na Festa de Morte, em 2006

Sobre o segundo ponto destacado por Seu Lourenço Pinto, fatos do cotidiano, que são por vezes trágicos, são apresentados de forma cômica nas *matanças* criadas por ele. Na “matança da vacinação dos bichos”, além do caso da cobra, já comentado anteriormente, na introdução deste trabalho, houve o caso da morte de idosos por conta da vacinação contra gripe. Na “matança do morcego”, houve o caso do morcego hematófago que transmitia raiva humana no município de Turiaçu, MA. Foram mais de doze óbitos em outubro de 2005. O caso se estendeu ainda por alguns municípios das proximidades de Turiaçu, em Godofredo Viana, Cândido Mendes e em Carutapera⁵⁷.

O caráter trágico é transformado em cômico. Temas sérios, nas comédias, sofrem uma inversão e são tratados como elementos risíveis. Ao mesmo tempo em que se ri do trágico também se toma consciência do fato e do assunto, como exposto no diálogo do *capataz* com o *cabeceira*:

CAPATAZ - Ele tava se escondendo do morcego, que chamam vampiro, então com muita luta consegui ele, daqui com uns dois minutos ele ta chegando por aqui, mas tava escondido demais com medo do vampiro, e isso aí pode até abrangir por aqui. (...)

CABECEIRA – (...) Vaqueiro ele quer uma hospedagem pra ficar aqui até amanhã, o que é que você acha? Pra ficar aqui até de manhã, com a mulher dele, com medo do morcego, o que você acha? Aqui nunca teve esse bicho!

CAPATAZ – eu já tô até com medo, mas agente vai ajeitar um cantinho ali pra ele pra não atrapalhar a nossa brincadeira.

CABECEIRA (canta) - O meu santo eu já perdi o meu sossego/ Eu já tô desconfiado da chegada do morcego.

A bateria certa e o preparo das índias como terceiro ponto justificado por Seu Lourenço, relacionam-se com o conjunto da brincadeira. A comédia é apresentada no contexto da festa e tudo tem que estar em sintonia,

⁵⁷ Dados retirados do site http://portal.saude.gov.br/portal/arquivos/pdf/nota_raiva.pdf

o bailado das índias que anima o cordão e a assistência, e a bateria que é responsável por todo andamento da brincadeira.

Em todos os três pontos, destacados por seu Lourenço, o fator surpresa é consideravelmente o responsável pelo sucesso da *comédia*. Quando Seu Lourenço diz “acertei fazer parecido com o morcego, ficaram admirados!” ele está sempre esperando surpreender, fazer o inesperado, melhor do que antes, seja nas caretas, nas histórias, nos *esqueletos-abismos*, na bateria ou no bailado do cordão.

Nem sempre a *comédia* criada no ano é melhor que as *comédias* dos anos anteriores. Tem *comédia* que fica na história dos *baiantes* e da assistência, que nunca será esquecida. Curtinho, como é conhecido o filho de seu Lourenço, que também faz palhaço nas comédias, diz que para ele, a melhor dos últimos cinco anos foi a “matança do urubu”, cujos objetos estão expostos na Casa do Maranhão, museu do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira, filho/ SEC-MA.

Para Seu Lourenço, a “matança da alma” é destaque dentre outras: o *palhaço* diz ao *capataz* que sonhou com um tesouro enterrado, que foi o espírito que falou. Depois de convencer o capataz e o patrão ele cava e acha o tesouro, fato que deixa a assistência admirada, pois antes de começar a brincadeira eles sempre enterravam o tesouro para na hora acontecer o inesperado: o tesouro estar mesmo no lugar falado pelo *palhaço*. No sonho, a alma pediu festa como oferta, o *palhaço* gasta o dinheiro, arranja mulher e não paga a promessa de fazer festa de tambor. A alma então persegue o *casal cômico*. Nesse tempo o boi some.

Há pontos em comum nas *matanças* que observei ou escutei sua narração, com aquelas também analisadas por Luciana Carvalho (2005) na sua tese de doutorado:

- O *palhaço* aparece sempre primeiro e fica rondando como quem não quer nada, “o palhaço vem por ali pra dar aquele início. - Rapaz já vai começar a comédia. Aí chefe entra, cantor canta e começa a piadinha: - seu chefe, meu patrão, pra poder ir encostando, pra fazer o acordo com ele e depois do acordo vai chamando para o que vai apresentar.” (Lourenço Pinto 20/01/2007).

- Os assuntos das *comédias* são renovados a cada ano. Idéias tiradas do cotidiano, de sonhos ou de fatos reais, sempre apresentadas de forma cômica.

- A *comédia* é sempre uma surpresa, todos só vão poder assisti-la a partir do dia do batizado.

- A *comédia* tem um caráter efêmero e presencial. O roteiro, que parte da criação individual de Seu Lourenço, previamente combinado com a equipe que irá representar todos os papéis, abre-se no momento da brincadeira, para a improvisação de falas, gestos e cantos, conforme a criatividade de cada intérprete.

- Relaciona nos diálogos e nas tramas cômicas: *Palhaço / Vaqueiro; Vaqueiro / Patrão; Palhaço / Patrão* tendo sempre o boi como conflito principal.

- Cada história que é contada, inventada e apresentada traz como objetivo as artimanhas e boa lábia dos *palhaços* para fazer sumir o *boi*

querido do patrão. O problema do *mito do sumiço* e da *perda do boi querido* é ponto comum nas *matanças*.

- O momento da chegada do novo boi é sempre momento de festa e de alegria, tanto faz se o boi é o mesmo com couro novo, se foi ressuscitado, se foi comprado, se foi sarado ou se foi trocado. O que importa é que depois do roubo, o “*espectante* vai olhar o boi com outro desenho”, como diz Seu Lourenço Pinto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando ao final desta jornada, reconheço que as apresentações cômicas no bumba-meu-boi no Maranhão, já não são tão ilusórias e abstratas como pareciam anteriormente. Estranhar a “história original”, de Catirina e Pai Francisco e partir para uma observação empírica, na cidade de Santa Helena - MA, foi o primeiro passo de um longo caminho de descobertas, que não se esgota neste mestrado.

A continuidade desta pesquisa, visando ampliar os conhecimentos adquiridos através dos estudos iniciados nas Ciências Sociais é tarefa futura. As recentes descobertas da Etnocologia e da Antropologia da Performance, trazem propostas para as análises dessas práticas cômicas, de forma mais elaborada e organizada. Adentrar nesse universo será o próximo passo.

Ao longo desses dois anos, o exercício do olhar antropológico me fez: escutar as falas dos “excluídos”; aprender com o outro, e não “como o outro”; compreender os fatos a partir do ponto de vista e dos conceitos próprios daqueles que o praticam; aprender que o deslocamento amplia os saberes, que há princípios comuns, assim como há também particularidades; e finalmente, me fez aprender que “a ousadia é recompensada pela humildade da observação”.

Foram lições de observações de tradições populares para a descoberta de princípios comuns e de particularidades.

Compreender as etapas de experimentação, produção, apresentação e avaliação das comédias criadas por Seu Lourenço Pinto, no bumba-meu-boi “Capricho de União”, no contexto da festa, do riso, do extraordinário, foram

aprendizados adquiridos como ponto de partida para uma análise mais profunda dos fatos, do sentido cultural do cômico, que demanda um tempo maior de estudo e pesquisa – objeto para um futuro doutorado.

Reconheço o valor de ineditismo desta pesquisa dissertativa para a memória da cultura popular do Maranhão, assim como reconheço a importância da continuidade deste e de outros registros que possam valorizar a multiplicidade cultural de nosso estado, de nosso país.

Esses palhaços, artistas de uma época, possuidores de uma sabedoria, frutos de uma experiência criativa, anseiam pelo reconhecimento de todo um trabalho, ofício, repassado de tempos em tempos, pela arte de intercambiar experiências

A assistência se reúne ao redor da brincadeira disposta a esperar o romper da madrugada para rir, se divertir, beber e trocar experiências, observando a manifestação de um teatro popular de caráter efêmero e renovador.

Tomar a comédia como patrimônio imaterial inserido no contexto da festa de bumba-meu-boi, faz-se relevante, pois a valorização e o reconhecimento dessa prática aproximam saberes populares, advindos das camadas rurais, interior de nosso estado, em contraposição à idéia centrada numa história que não mais é apresentada.

Concentrei-me em reconhecer a prática espetacular das comédias apresentadas no bumba-meu-boi “Capricho de União”, em compreender aspectos que compõe a comunicação cômica, na relação entre o sujeito - aquele que provoca a comicidade; o objeto - aquilo do qual se rir e o espectador - a pessoa que ri.

Estudos e reflexões sobre mito-rito e festa-riso foram fundamentais para compreender os fatos cômicos e a realidade social. O princípio da renovação, orientando de forma implícita que essa festa se renova, que faz com que em diversos pontos de nosso estado sejam recriadas anualmente novas histórias, sempre pensando em “como fazer o boi sumir”.

E que para o ano, venha um mais bonito, com novo couro, com novas toadas, novas caretas, novos *abismos* e novas risadas!

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2002.
- ARÊAS, Vilma. **Iniciação à Comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. [trad. Mauro W. Brabosa]. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba-meu-boi no Maranhão**. São Luís 2. ed. São Luís: Alumar, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. Tradução Estela dos Santos Abreu – Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do ator**. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1995.
- BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**. São Paulo: HUCITEC, 1994.
- BEAINI, Thais Curi. **Máscaras do Tempo**.Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- BELAS, Carla. **Aspectos Legais do INRC: relações com legislações nacionais e acordos internacionais**. Disponível em: <<http://www.museugoeldi.br/institucional/texto%20ASPECTOS%LEGAIS%20DO%20INRC.pff>>. Acesso em 12 dez.2006.

- BENJAMIN, Walter. O narrador. IN: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BHABHA, Homi K. **Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BIÃO, Armindo. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, Cristiane e BIÃO, Armindo (org.), **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo. Editora UNESP, 2003.
- BORNHEIM, Gerd. Brecht: A estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BOUDIEU, P e WACQUANT, L. **Per a uma sociologia reflexiva**. Barcelona: Herder, 1999. (texto traduzido e não publicado pela professora Maristela de Paula Andrade)
- BOURDIEU, Pierre, CHAMBOREDON, Jean-Claude, PASSERON, Jean-Claude. **A profissão do sociólogo: preliminares epistemológicas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- BRANDÃO, Junito S. **Mitologia Grega**. VOLII. Petrópolis: Vozes, 1997.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2005.
- BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913 – 1956**. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- BURKE, Peter. **A Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989..
- CAILLOIS, Roger. **O Homem e o Sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1979.

- CANJÃO, Isanda. **Bumba-meu-boi, o Rito pede Passagem em São Luís do Maranhão**. Porto Alegre:UFRS,2001. (dissertação de mestrado não publicada).
- CARVALHO, Luciana.**A graça de contar: narrativas de um Pai Francisco no bumba-meu-boi do Maranhão**.Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, 2005. (tese de doutorado não publicada).
- CARVALHO, Maria Michol. **Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-meu-boi do Maranhão. Um estudo da tradição/modernidade na cultura popular**. São Luís:[s.n.], 1995.
- CAVALCANTI, Maria Laura. Tema e Variantes do Mito: sobre a morte e ressurreição do boi. IN: **Mana: estudos de antropologia social**.V.12 nº 01. Rio de Janeiro:Contra Capa, 2006.
- CORRÊA, Alexandre. Teatro das Memórias Sociais e do Patrimônio Cultural: a educação patrimonial em perspectiva. IN: LIMA, Manoel Ferreira e BEZERRA,Márcia. (org). Os caminhos do Patrimônio no Brasil.Goiânia: Alternativa, 2006.
- DA MATTA, Roberto. Digressão: A Fábula das Três Raças, ou o Problema do Racismo à Brasileira. IN: **Relativizando: uma introdução à Antropologia Social**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- DA MATTA, Roberto. **Ensaio de Antropologia Estrutural**.Petrópolis: Editora Vozes, 1977.
- DA MATTA, Roberto. O Ofício de Etnólogo, ou como Ter “Anthropological Blues”. In: NUNES, Edson de Oliveira. **Aventura Sociologia**. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DARNTON, Robert. **O Grande Massacre de Gatos**. Graal, 1999.
- DAWSEY, John C. O Teatro dos “Bóias-Frias”. Repensando a Antropologia da Performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 15-34, jul./dez.2005.
- DURAND, Gilbert. **O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.
- DURKHEIM, Émile. **As formas Elementares da Vida Religiosa**; tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- DUVIGNAUD, Jean. **Festas e Civilizações**. Trad. De L. F. Raposo Fontenelle. Fortaleza, Ed. UFC, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do Comediante**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em W. Benjamin**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1994.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GEERTZ, Clifford. **Nova Luz sobre a Antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- GEERTZ, Clifford. **O Saber Local**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

- GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis:Vozes,1975.
- GREINER, Cristiane e BIÃO, Armindo (org.). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.
- HEERS, Jacques. **Festas de Loucos e Carnavais**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. O conceito de esclarecimento. IN: **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Patrimônio Imaterial. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em 12 dez.2006.
- KHAZNADAR, Chérif. Contribuição para uma definição do conceito de Etnocenologia. In: GREINER, Cristiane e BIÃO, Armindo (org.), **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A ciência do concreto. IN: **O pensamento selvagem**. Companhia Editora Nacional/Edusp, 1976.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. IN: **Antropologia Estrutural**. Tempo Brasileiro, Biblioteca Tempo Universitário 7.Rio de Janeiro. S/d.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A gesta de Asdiwal. IN: **Antropologia Estrutural 2**. Tempo Brasileiro, Biblioteca Tempo Universitário 45. Rio de Janeiro, 1993.

- LEVI-STRAUSS, Claude. Estruturalismo e crítica. In: **Estruturalismo: analogia de textos teóricos** (seleção de Eduardo Prado Coelho). São Paulo: Martins Fontes, [196-].
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2000.
- LIMA, Carlos. O Universo do Bumba-meu-boi do Maranhão. IN: NUNES, Izaurina (org.). **Olhar, Memória e Reflexões sobre a Gente do Maranhão**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003.
- MAFESSOLI, Michel. **A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- MAFESSOLI, Michel. **A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia**. 2.ed. São Paulo: Zouk, 2005.
- MARANHÃO, Fundação Cultural. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. **Memória de Velhos. Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense**. São Luís: LITHOGRAF, 1999.V.5.
- MARQUES, Ester. **Mídia e Experiência Estética na Cultura Popular: O caso do Bumba-meu-boi**. São Luís:Imprensa universitária, 1999.
- MARQUES, Ester. Tradição e Modernidade no Bumba-meu-boi. IN: NUNES, Izaurina (org.). **Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão**. São Luis:Comissão Maranhense de Folclore, 2003.
- MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EDUSP, v.2.1984.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**, com uma Introdução à obra de Marcel Mauss de Claude Lévi-Strauss; tradução de Lamberto Puccinelli. São Paulo: EPU, 1974.

- MÉNARD, René. **Mitologia e Arte**. Coleção “Deuses, Mitos e Heróis”, Volume II. São Paulo: Editora das Américas, 1965.
- MINOIS, George. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O Trabalho do Antropólogo**. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: ed. UNESP, 1998.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **Sobre o Pensamento Antropológico**. Tempo Brasileiro, 1997. Rio de Janeiro.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso. Tempo e tradição: interpretando a antropologia. IN: **Sobre o Pensamento Antropológico**. Tempo Brasileiro, 1997. Rio de Janeiro.
- PATRINI, Maria de Lourdes. **A Renovação do Conto**: emergência de uma prática oral. São Paulo: Ed. Cortez, 2005.
- PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIRANO, Mariza (org.). A análise antropológica de rituais. IN: **O dito e o feito: ensaios de Antropologia dos Rituais**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002. v. 12 (Coleção Antropologia da Política).
- PEREZ, Lea Feitas. Antropologia das Efervescências Coletivas. IN: **A Festa na Vida**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.
- PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: GREINER, Cristiane e BIÃO, Armindo (org.), **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

- PRADO, Regina de Paula Santos. **Todo ano tem. As festas na estrutura social camponesa.** Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1977 (Dissertação de Mestrado).
- ROCHA, Everardo. **O que é mito.** São Paulo: Brasiliense, 1999. (Coleção primeiros passos)
- SANCHES, Abmalena Santos. **Capricho do Povo: estudo sobre bumba-meu-boi da Madre de Deus.** São Luís, 1997 (monografia não publicada).
- SEBAG, Lucien. O mito: código e mensagem. IN: **Estruturalismo: analogia de textos teóricos** (seleção de Eduardo Prado Coelho). São Paulo: Martins Fontes.
- SILVA, Rubens A. **Entre “Artes” e “Ciências”:** a noção de performance e drama no campo das Ciências Sociais. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 35-65, jul./dez. 2005
- SUSSEKIND, Flora. O Negro como Alerquim: teatro e discriminação. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- TURNER, Victor. **O Processo Ritual.** Petrópolis: Vozes, 1974.
- VASCONCELOS, Gisele. **Gesto Teatral e Gestus Social.** São Luís, Ma: UFMA, 2000. (monografia não publicada)
- VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira, **Aventura Sociologia.** Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- VENEZIANO, Neyde. O Teatro de Revista. IN: **O Teatro através da História.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.2v.

ANEXO 1. “Matança da vacinação dos bichos”

- enredo

Imagens	Ações
	<p>Palhaço entra pedindo para o vaqueiro para vacinar seus bichos. Vaqueiro diz que a vacina já passou por lá.</p>
	<p>Palhaço insiste e Vaqueiro diz que não pode resolver nada porque ele é apenas o capataz e não o dono da fazenda e pergunta qual é o tipo de bicho que o palhaço quer vacinar, Ele começa a dizer uma série de bichos sem parar: Eu tenho porco, cavalo, carneiro, cachorro, gato... Vaqueiro diz que não pode deixar sem a permissão do patrão. E também que lá é muito perigoso por que tem uma floresta próximo, que tem uma cobra... Palhaço responde dizendo que também é muito perigoso</p>
	<p>Vaqueiro fala pro patrão e patrão permite deixar os bichos, mas não se responsabiliza</p>



Palhaço entra com Safadinho, seu filho, e sua criação de porcos. Safadinho fica pra tomar conta dos bichos e dorme no serviço.



A onça vem e assusta Boi, que foge, enquanto Safadinho dorme



A onça leva então um dos porcos.

	<p>O jacaré vem e leva outro porco.</p>
	<p>Patrão entra e nota o sumiço dos animais e também nota o sumiço de seu boi. Chama o vaqueiro, que chama o palhaço, que chama o Safadinho, que está dormindo</p>
	<p>Palhaço encontra Safadinho dormindo e pergunta pelos animais. Tem início uma série de agressões físicas em cima de Safadinho.</p>



O Palhaço tira o chicote e bate em Safadinho. Manda ele ir atrás do Pica Pau, pra ele trazer toda a sua cachorrada. E pra ir ligeiro, bate mais em Safadinho.



Safadinho chama o padrinho Pica Pau/ Pica Pau chega com uma máscara disforme, com um olho só/ Fala como perdeu o olho e chama o cachorro



Cachorro chega, fica se esfregando e faz xixi na perna do Pica Pau/ Cachorro não quer ir atrás dos bichos, não obedece



Pica Pau põe fogo no rabo do animal/ cachorro sai arrastando o traseiro no chão/Sai em disparada e entra num buraco



Palhaço vai procurar o cachorro e fica preso/ uma cobra morde a perna do palhaço. Sem poder sair, chamam o salvador, um policial que dá um tiro na cobra e salva o palhaço.



A onça chega e ataca a todos.



Vaqueiro conta sobre o sumiço do bicho. Patrão manda ir atrás do boi. *Baiantes* trazem um novo boi e cantam: VAQUEIRO TÔ DE VOLTA PRA FAZENDA/ VIM TRAZER UMA PRENDA/ QUE O PATRÃO MANDOU BUSCÁ...

- Momentos de Riso na “matança da vacinação”: cômico de ações

Entrada do palhaço com os porcos



Agressão palhaço e Safadinho



Cachorro faz xixi no dono, fogo no rabo do cachorro



Cobra pega a perna do palhaço



Onça vai atrás de todos



ANEXO 2: “Matança do morcego”

- Enredo:

Imagens	Ações
	<p>Chega o primeiro palhaço oferecendo uma jóia para o vaqueiro da fazenda. O palhaço é secretário do pessoal da 3ª idade, diz que um casal de idosos tem uma jóia pra apresentar p/ São João. Vaqueiro conta o desejo do palhaço para o patrão e pede pra que ele fale pessoalmente com ele, que se chama Cajó. Cajó convence o patrão de que o presente é muito importante, que é coisa séria.</p>
	<p>Vaqueiro faz meia-lua e recebem o carneiro como presente dos idosos para São João. Cabeceira canta: Segue na frente vaqueiro Segue na frente vaqueiro Vamos fazer meia lua Com esse grupo brasileiro</p>
	<p>O casal de idosos – bonecos gigantes - que levam o carneiro, gostam da brincadeira, entram na dança e não querem mais sair.</p>



Palhaço tem a idéia de dar um susto no casal:

Eu vou chamar Rei Quirino

Pra me fazer um favor

Botar esses veio' pra casa

Que já tá' me dando um calor

O sapo chega saltando neles, os idosos correm e vão se embora.



Com a confusão do sapo, o boi some. O Patrão sente falta do boi e pede notícias ao vaqueiro, que diz que não sabe do boi, o jeito vai ser comprar outro:

Patrão - Vaqueiro só que tu não deixou' de errar, por que tu facilitou muito, eu já cansei de dizer pra ter cuidado na fazenda quando chegar costeiro, não deixar chance pra costeiro, tu sabe que essa gente que anda assim é só pra dar prejuízo na fazenda.



Vaqueiro vai atrás do Cajó, pra ele dar conta do Boi que sumiu e encontra o 2º palhaço que está atrás de hospedagem, pois ta fugindo do morcego:

Patrão - como vai o senhor?

Palhaço 2 - eu não to bem não!

Patrão - como se chama sua graça

Palhaço 2 - Manoel

Patrão - Seu Manoel afim de que o senhor ta' aqui na nossa brincadeira

Palhaço 2 - de hospedagem, eu não tô' de brincadeira eu tô' falando sério.



O Patrão permite a hospedagem e o casal vai dormir.



Cabeceira canta:
O meu santo
já pedi o meu sossego
Eu já to desconfiado
da chegada do morcego

Morcego aparece e chupa a mulher no pescoço e o homem nas nádegas.



O casal acorda e sai correndo



O Patrão decide mandar o vaqueiro comprar um boi:

- Eu vou fazer o seguinte, já veio dois enrolão aqui, o boi desapareceu, não veio ninguém se entender, então eu vou chamar meu vaqueiro e mandar depressa comprar um boi, que nós não pode ficar sem boi aqui na nossa fazenda.

Vaqueiro leva novo boi pra fazenda. Todos se agradam do novo boi, tocam o maracá e batem palmas em sinal de aprovação.

- Momentos de Riso na “matança do morcego”: Cômico de Ações

Chegada dos bonecos gigantes



Momento da festa, dança do idoso dançarino com boneca gigante



Entrada do sapo expulsando os idosos da festa



Casal cômico na cama



Chegada do Morcego

